

MICHAŁ ANIOŁ



Wydawnictwo
Towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie

NAUKA I SZTUKA

TOM VIII.

Michał Anioł



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka

MICHAŁ ANIOŁ

napisał

Władysław Kozicki

z 89 ilustracjami



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie
Warszawa E. Wende i Spółka

1908

JOHANNES KEPLER



KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

I.

W drodze na wyżyny.

Czem jest Michał Anioł dla nas, ludzi śnieżnej północy, tłumiących w duszy wieczną pieśń tęsknoty za słońcem? Przedewszystkiem symbolem, herosem mitologii, którą od wieków tworzy ludzkość w swych snach najwznioślejszych, a potem dopiero największym mistrzem rzeźby, jakiego świat dotąd wydał. Tragizm, narzucony rządami nieubłaganego fatum, jest zasadniczą cechą życia ludzkiego, życia »duszy, wygnanej z raju«, którą włóczę po ugorach ziemi trzy nieodstępne siostrzyce-Eumenidy: Niemoc, co kopie otchłani pomiędzy wysiłkiem tęskniącej myśli a skrzepnięciem jej w czyn, Bez władność ociężałej materii, pętająca duchowe wzloty ponad przyziemność, i Śmierć, której posępny cień kładzie się na głowie człowieka od pierwszych chwil uświadomienia. Fatalistycznego tragizmu ludzkiego najdoskonalszym symbolem jest życie i twórczość Michała Anioła. Na jego dumnym czole najwyraźniej wyrły swe krwawe stygmaty Cierpienie. A źródła tego bólu, nad który nie masz głębszego, nie płyną głównie z małostkowej, potocznej, obmierzłej szarugi życia, ze zwyczajnych zawodów i przeciwności: jak osobiste braki, zawiści rywali, udaremnienia największych pomysłów twórczych, nie płyną one nawet wyłącznie z dziwnego i, przeciętnie sądząc, niezrozumiałego niezadowolenia z własnej tak nadludzko potężnej, tak niedoścignionej twórczości. Najistotniejsze korzenie tego cierpienia tkwią w jego filozoficznym poglądzie na świat, w jego religii platońsko-chrześcijańskiej, a raczej w niemożności uchwycenia za życia, obleczenia w ciało ideałów tej wiary. Michał Anioł wierzył rzeczywiście, że istnieje jedynie prawdziwy, niewysłowionym czarem jaśniejący świat. Idei, którego tylko marnym odbłaskiem i nieudolną kopią jest doczesność. Natętniony tą wiarą duch jego płomienny a niecierpliwy wyrwał się ustawicznie

bolesnym wysiłkiem poza graniczne słupy rzeczywistości. Jeniec życia, osadzony w więzieniu, przez którego szklane ściany widział w niezmierzonej dali jaśniejące fantomy nieskończoności i doskonałości, raz po raz rzucał się w buntowniczym porywie, by przebić te szranki i raz po raz, zawiedziony, zbolały i zmiażdżony, opuszczał bezsilnie skrwawione dłonie. Ból, u innych ludzi teoretyczny tylko, a więc nieszkodliwy, odczuwał Michał Anioł wprost osobiście całą swą wrażliwą i gwałtowną naturą.

Ideą platońską, która najsilniej zawładnęła jego artystycznym umysłem, była idea Piękna. W pierwszej, dłuższej epoce życia idea ta wyrażała się w helleńskim umiłowaniu cielesnej piękności efeba, która — podług Platona — jest najbardziej bezpośrednio uchwytnym idolem świata absolutnego. U schyłku życia przeszedł mistrz od zewnętrznego przejawu Piękna ku jego wartościom wewnętrznym. Obok niewygasłego zawsze czysto estetycznego podziwu dla piękności ciała, wystąpił etyczny kult dla piękności psychicznej. Jak w zakończeniu »Akropolis« Wyspiańskiego — Apollo złął się z Chrystusem w jedną nierozzerwalną, dwulicową całość. Stało się to najpierw pod wpływem chrześcijańskiej skruchy, powtórnie wskutek stwierdzenia analogii pomiędzy własnym cierpieniem, a męką Odkupiciela. W zasadzie jednak niema u Michała Anioła sprzeczności pomiędzy pojęciami Apollo a Chrystus. Są to tylko dwa różne wyrazy na oznaczenie tej samej treści, dwie strony tej samej rzeczy: Piękna, które jest zarazem Prawdą.

Nieukojoną tęsknota do ideału zasłaniała przed oczyma Michała Anioła radość i wesele życia; entuzjastyczne zapały dla umiłowanych ludzi nie pozwalały mu zapomnieć, że to tylko surrogaty; dzieła własne sprawiały mu zawód, gdyż nie mógł w nich znaleźć pełnego obrazu tego świata, który mu przeczucia duszy objawiały. Więc ogarniał go gniew i, jak Mojżesz, zrywał się, potężny, płomienny, siejący grozę i przerażenie, lub, jak Chrystus w »Sądzie ostatecznym«, rzucał słowa potępienia w stronę ludzi bez ducha, materji bez skrzydeł. A gdy go zmogła walka, zniechęcony, ubezwładniony wypowiadał te rozpaczliwie smutne słowa, które włożył w usta swej Noey:

Dobrze, że śpię, że w głazie serce me się chowa,
Gdy świat ten skazany na srom i potępienie;
Nie widzieć, nie słyszeć, jedyne me pragnienie,
Więc nie budź mnie, przechodniu, do szeptu zcisz słowa!

Do pewnego stopnia tylko słusznem jest twierdzenie, że, gdyby Michał Anioł był mistrzem słowa, a nie plastyki, gdyby zamiast w opornej i zbyt materją skępowanej rzeźbie mógł być wypowiedzieć swą głębię drogą teatru tragicznego — byłby się uspokoił, zrzuciłby z siebie kłatwę cierpienia. Do pewnego stopnia... Bo i wtedy nie zgłuszyłby w sobie tego nieokiełzanego prometeizmu, który był jego zasadniczą, psychofizyczną cechą. I wtedy byłby pozostał sobą: błędnym rycerzem, namiętnie rozkochanym w szalonej niemo-

żliwości. Klęską Michała Anioła i jego tragiczną mocą było przeniesienie całego nadmiaru pożądań szczęścia poza doczesną rzeczywistość.

Umysł XX wieku teoretycznie tylko zdoła zrozumieć tę tragedię, odczuje ją chyba w wyjątkowych wypadkach. Bo też myśmy słuchali słów ewangelii, której nawet nie mógł się domyślać wielki mistrz-idealista: ewangelii, pod znakami słońca, orła i węża głoszącej nieskończoność, wiekiustą doskonałość i pogodną dostojność bytu na ziemi. Wiara w możliwość dumnego, wspa- niałego szczęścia przed grobem wyklucza pożądanie rajów, do których droga, przez cmentarz. Tęsknota do wyższego typu człowieka, zabija wszelki plato- nizm. Żądza mocy nie znosi żądzy unicestwienia życia. W czasach, kiedy Nietzsche nauczał wiedzy radosnej, posępny ból Michała Anioła nie może znaleźć serdecznego oddźwięku.

Z punktu widzenia współczesnej umysłowości trzeba zatem stwierdzić że twórca »Proroków« błędził. Lecz tak samo błędził Budda i Platon, Tomasz z Akwinu i Kant i Hegel, tak błędzą anachronistyczni mistycy i metafizycy naszych czasów, tak samo, mimo wszystko, błędzić będą ci, którzy po nas przyjdą. Dzięki właśnie tej »pomyłce«, konsekwentnie i z niezwykłą uczuciową mocą przez całe życie popełnianej — jest Michał Anioł jednym z najdosko- nalszych przedstawicieli całego, ogromnie wybitnego kierunku myśli ludzkiej, jest herosem idealistycznej mitologii człowieka, bogiem nowożytnej Walhalli.

Z transcendentalnych bólów Michała Anioła narodził się realny tryumf ludzkości: szereg niezrównanych czynów twórczych, korowód postaci, wydar- tych nicości z tytaniczną mocą Ajschylosa, z żywiołowym ogniem Słowackiego.

To, co Michał Anioł stworzył w rzeźbie, malarstwie i architekturze przejęło świat podziwem i bałwochwalczą czcią, z której jednak do niedawna nie zdawano sobie dokładnie sprawy. Mówiono o jego potędze, o jego *terri- bilità* — więc o formie, nie o treści. Bliżej dotarł do celu Klaczko, gdy na oznaczenie istoty Michała Anioła znalazł słowo: cierpienie, lecz i on nie mógł uchwycić najbardziej rzeczywistych tej tragedii kształtów. Dopiero archiwalne poszukiwania Gayego, Milaniesiego, Guastiego i Freya, ogłoszenie skarbów Muzeum Buonarrotich i poezji Michała Anioła, w ich pierwotnej, nieskażonej szacie, syntetyczne prace Schefflera i Symondsa, wreszcie zbierająca skrzątnie wyniki całokształtu badań, nieskończona jeszcze książka Thodego — sprawiły, że dziś można zagadkę »księcia malarzy i rzeźbiarzy« — jak go nazywa Condivi — uważać w głównych zarysach jako rozwiązaną.

* * *

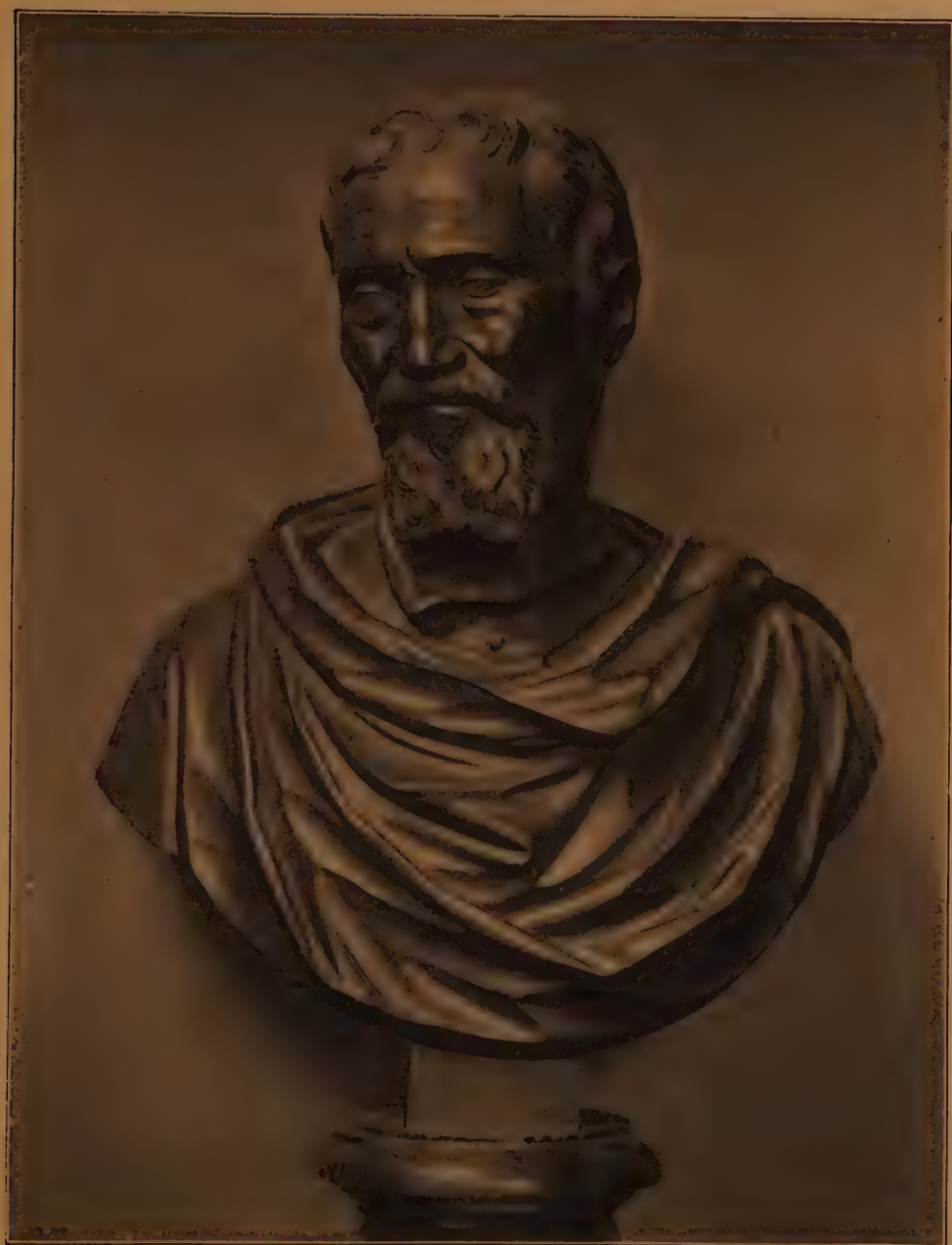
Michał Anioł pochodził z florenckiej rodziny Buonarrotich Simonich. Urodził się 6 marca 1475 r., w poniedziałek, około godziny czwartej rano, w miejscowości Caprese, położonej nad rzeczką Singarną, dopływem Tybru, w okręgu kasentyńskim. Ojciec jego, Ludovico di Lionardo, ożeniony z Fran-

ciszka di Neri di Miniato del Sera, był wówczas z ramienia rzeczypospolitej florenckiej podestą w Caprese i Chiusi. Po śmierci pierwszej żony, którą stracił już w roku 1481, ożenił się powtórnie z Lukrecją Ubaldini. Braćmi Michała Anioła byli: wcześniej urodzony Lionardo i młodszy Buonarroto, Giovan Simone i Sigismondo.

Ród Buonarrotich należał do najstarszych w Florencji, niesłusznie jednak przyznawał się do pokrewieństwa z hrabiami Canossy, w których żyłach miała płynąć krew niemieckich cesarzy. Możliwy posądzać Michała Anioła o zwyczajną ludzką słabość z powodu wielkiej wagi, jaką przywiązywał do tytułu »kuzyna«, nadanego mu z grzeczności przez hrabiego Alessandra da Canossa w liście z r. 1520, gdyby nie było widocznem, że chciał tym splendorem okryć nie siebie, lecz swego bratanka Lionarda i jego potomków, przeciętnych, niesławnych ludzi. Dla siebie samego najwyższe szlachectwo widział jedynie w swej sztuce. I to trzeba z naciskiem podnieść, że on pierwszy wśród nowożytnych artystów zdobył się na te dumne słowa: »Nigdy jako malarz czy rzeźbiarz nie miałem rzemieślniczej pracowni, a jeśli służyłem papieżom, to tylko dlatego, że inaczej stać się nie mogło«. Pojęciem XV w., patrzącym na sztukę jako na rzemiosło, przeciwstawia się tu z całą samowiedzą poczucie dostojności zawodu, który nie jest źródłem zarobkowania, lecz posłannictwem duchowem.

Rodzina Michała Anioła była najniewłaściwszą, jaką go losy mogły obdarzyć. Ojciec zgryźliwy i niesprawiedliwy, bracia pozbawieni delikatności uczuć, a przytem wiecznie bez pieniędzy, nękali go przez całe życie swemi nienasyconemi żądaniami. Ogromny musiał mieć zapas dobroci i wielkiej litości, gdy go to wszystko nie wytrąciło z równowagi. Piękny dowód swych uczuć synowskich złożył zresztą w tercynach, napisanych z powodu śmierci ojca w r. 1536.

Stary Buonarroto, wracając do Florencji po upływie swego krótkiego urzędowania, oddał dziecko na wychowanie żonie kamieniarza w Settignano, o czem wspominając, mawiał mistrz żartem w późniejszych latach, że »sztukę swoją razem z mlekiem wyssał«. Przybywszy do domu rodziców, uczył się przez jakiś czas u Francesca da Urbino, lecz już wtedy obudziły się w nim skłonności artystyczne z taką siłą, że, nie zważając na zakazy ojca, objawiane słowem i kijem, postanowił poświęcić się sztuce. Wkońcu uprzedzenia rodzicielskie musiały ustąpić i 1 kwietnia 1488 r. Michał Anioł zaciągnął się w szeregi uczniów Domenica Ghirlandaja, najbardziej wówczas we Florencji cenionego malarza fresków, który właśnie pracował nad swym znanym cyklem malowideł w Sta Maria Novella. Nauka miała trwać trzy lata, za co Ghirlandajo zobowiązał się wypłacić ojcu swego nowego pomocnika 24 złotych. Biografowie Michała Anioła, Vasari i Condivi, opowiadają o pierwszych objawach jego nadzwyczajnego talentu z tego okresu; słyszymy o niesłychanie udatnem naśladownictwie starych rysunków, posuniętem aż do zupełnego



Fot. Alinari.

Michelangelo Buonarroti. Biust bronzowy w Casa Buonarroti w Florencji.

złudzenia identyczności, o doskonałym odtworzeniu rusztowania w kościele Sta Maria Novella wraz z pomocnikami Ghirlandaja, wreszcie o barwnej kopii ze sztychu Marcina Schongauera: »Pokusa św. Antoniego«, przyczem studia do fantastycznych postaci demonów robione były na targu rybim. Te postępy młodego adepta sztuki napełniły zazdrością nauczyciela, który go przewyższał wówczas biegłością techniczną, lecz stał od niego nieskończenie niżej w każdym innym kierunku. To też już po niecałym roku nauki opuszcza Michał Anioł Domenica i za namową swego towarzysza, Francesca Granacci, wstępuje do szkoły starego Bertolda, ucznia Donatella, któremu Lorenzo de' Medici powierzył nadzór nad rzeźbami antycznymi, nagromadzonemi w ogrodach przy San Marco przez siebie i dziada swego Cosima. W ten sposób po krótkim szukaniu znajduje Michał Anioł swój właściwy zawód: rzeźbę, której usiłował zawsze pozostać wiernym, chociaż przez długie i ważne okresy życia, zmuszony zewnętrznym naciskiem, zdradzał ją na korzyść malarstwa.

W ogrodach San Marco, gdzie właśnie obrabiano ciosy do budowy biblioteki Medycejskiej, spotkał się po raz pierwszy bezpośrednio z marmurem, który wywierał nań odtąd dziwny, tajemniczy urok jako jedyny materiał szlachetny i godny przyjęcia form plastycznych, zrodzonych w umyśle twórczym. Tu stanął oko w oko przed klasycznymi posągami i czerpał z nich zasób kształtów idealnych. Równocześnie przez Bertolda zżywał się z tradycjami realistycznymi wielkich quattrocentystów: Donatella i Masaccia. Cała bowiem szkoła ze San Marco pielgrzymowała często do kaplicy Brancaccich i, kopiując zdobiące ją freski, uczyła się patrzeć na naturę swobodnym i nieuprzedzonym wzrokiem. Podczas jednej z takich wycieczek do kościoła Karmelitów zdarzyła się Michałowi Aniołowi przykra przygoda. Współuczeń jego, Pietro Torrigiani, podrażniony złośliwą krytyką swych rysunków, uderzył go pięścią tak silnie, że zmiażdżył mu kość nosową i oszpecił twarz na całe życie. Niejednokrotnie i w późniejszych latach pokutował mistrz nasz za zbytnią otwartość i za ostry dowcip.

Prawdziwie szczęśliwa gwiazda wiodła Michała Anioła na dwór Wawrzyńca Wspaniałego. Zdobył tam bowiem nie tylko podstawę zawodowej wiedzy, lecz znalazł się nadto w samym ognisku renesansu, skąd rozchodziły się promienie wyższego umysłowego życia na całą Italię. Z epoką Aten za Peryklesa dadzą się chyba porównać te wyjątkowe w dziejach czasy, kiedy dokoła Lorenza il Magnifico, filozofa i poety, kochanka i rycerza, zgromadzał się szereg najwybitniejszych osobistości ówczesnych Włoch: członkowie Akademii platońskiej, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Girolamo Benivieni, Cristoforo Landini, poeci Angelo Poliziano i Luigi Pulci, architekt Leone Battista Alberti i inni. Był to prawdziwy renesans grecki. Umiano myśleć i bawić się. We Florencyi w pałacu Medicich lub w ulubionych willach Lorenza, Poggio a Cajano czy Careggi, wskrzeszano platońskie marzenia i mity Homera, czytano tłumaczenia »Sympozjonu«, »Fedona« i »Iliady«, na łonie natury, przy szumie

drzew i szmerze potoków rozprawiano o duszy i o nieśmiertelnem Pięknie. A że »zbyt długie myślenie czyni życie smutnem« — jak powiedział raz Lorenzo — więc szły dla odmiany szalone festyny, bale maskowe, pochody karnawałowe, lub też na turniejach wiódł bezkrwawe boje Medyceusz, »pierwszy obywatel Florencyi«, przepasany szarfą bogdanki, której wdzięki opiewał w ognistych madrygatach.

W takim towarzystwie żył i kształcił się Michał Anioł przez dwa lata od 1490 począwszy, w którym to roku zamieszkał w pałacu medycejskim, ciesząc się troskliwą opieką i osobistą łaską Lorenza. Ten protektor sztuki w najszlachetniejszym znaczeniu, przeczuł swym bystrym umysłem w młodym rzeźbiarzu geniusza. Przełamał więc upór ojca, który nie chciał mieć syna »kamieniarzem«, dając mu, małą zresztą, posadę przy urzędzie cłowym i wyznaczając Michałowi Aniołowi tytułem pensyi pięć dukatów miesięcznie. Przyszły twórca »Dawida« mógł już teraz bez przeszkód pracować nad rozwojem swych zdolności, a równocześnie pogłębiał ogólne wykształcenie, słuchając, wspólnie z synami Lorenza, nauk Poliziana i dysput akademików platońskich. Tą drogą zdobył ów zasób gruntownej wiedzy, który go później postawił w rzędzie najdoskonalszych wyobraźieli idealistycznego ducha Odrodzenia. Wtedy umiłował filozofię Platona, która stała się dlań religią, gdyż odpowiadała doskonale dwom wrodzonym cechom jego umysłu: skłonności do abstrakcyi i do estetyki, w pierwotnem tego słowa znaczeniu, t. j. do myślenia formami plastycznymi.

Z pobytu na dworze Lorenza łączy się powstanie pierwszych rzeźb Michała Anioła; są to: Maska »Fauna«, »Madonna przy schodach«, »Walka Centaurów«, wreszcie »Apollo i Marsyas«. Pierwsza, naśladowana według wzoru antycznego, znana jest tylko z biografii Condiviego, według którego, dzięki tej młodocianej i naiwnej, lecz bardzo już udatnej pracy, miał Lorenzo zwrócić bacniejszą uwagę na jej twórcę. Maska Satyra we florenckiem Museo Nazionale nie może być dziełem Michała Anioła, gdyż płaskie i przesadne pojęcie tematu, a zarazem wyrafinowana technika kwalifikują ją jako utwór przeciętnego artysty z czasów dojrzałego baroku.

»Madonna przy schodach«, płaskorzeźba z marmuru (Casa Buonarroti we Florencyi) trzyma się jeszcze wyraźnie tradycyi poprzedniej epoki, a mianowicie malarskiego stylu płaskorzeźb Donatella. Poważna, surowa twarz Madonny, okolona nimbem (jedyny to nimb w całej sztuce Michała Anioła), lekkie tylko wzniesienie zarysów postaci, łagodna nieokreśloność fałdów, wszystko to reminiscencye z wielkiego poprzednika. Są jednak też własne zdobycze i zapowiedzi: niewygodna, przekręcona pozycja dzieciątka i charakterystyczne zaczepienie wskazującego palca o fałd szaty u Madonny. Te zaś igrające na schodach »chłopki« pochodzą wprawdzie od Donatella, przemienione jednak w nagich efebów staną się jedną z chwał stropu Sykstyń.



Madonna przy schodach. Płaskorzeźba marmurowa w Casa Buonarroti w Florencji.
(Fot. Alinari.)

Na ogół wszakże jest to niesamoistna praca ucznia, nie wolna od grubszych nawet błędów w rysunku i modelowaniu.

Przeciwnie »Walka Centaurów« (Casa Buonarroti) staje się, dzięki genialnym błyskom twórczej mocy, jakby cudownym jasnowidzeniem wspa- niałej przyszłości. Powstanie swe zawdzięcza, według Condiviego, zachęcie i opowiadaniu Poliziana o krwawym sporze Centaurów i Lapidów w czasie wesela Peiritoosa i Deidamii. Michał Anioł odnalazł samego siebie. Z niewymownym ukochaniem kształtów ludzkiego ciała zanurza się w powodzi nagości i upaja się nią, jak winem. Psychologiczna i historyczna strona tematu mało go obchodzi; jedyny problem, to gra naprężonych mięśni, orgia wojennych animuszów. Jak wichura wyłania się z grubo ciosanego tła zamęt nabrzmiałych ramion i ud, wzdętych piersi, napiętych opon brzusznych, skalistych grzbietów. Tors Deidamii i głowa drugiej kobiety w ostrym profilu toną wśród



Walka Centaurów z Lapidami. Rzeźba marmurowa w Casa Buonarroti. (Fot. Alinari.)

zalewu męzkich rozpetanych ciał. Bystrość obserwacji, żywiołowość ruchów, rozmaitość pozycji, cudowne wyrobienie form, jasność kompozycji — są wprost nieprawdopodobne u młodzieńca, który nie skończył jeszcze dwudziestu lat. Poległy Centaur jest jednym z rzadkich dziwów sztuki. Dzieło to zupełnie niemal dojrzałe, bo wady jego (nieobliczenie się z przestrzenią, zagubienie tu i ówdzie w natłoku jakiejś części ciała) zdarzają się i później. Cała przepaść dzieli tę »Walke Centaurów« od podobnych dzieł Antonia Pollajuola lub Bertolda. Najbardziej zbliża się chyba do rzymskich sarkofagów, których bezpośredni wpływ nie jest wykluczony. O tej młodzieńczej pracy myśląc, żałował niejednokrotnie Michał Anioł, że nie było mu danem wyłącznie poświęcić się rzeźbie.

Płaskorzeźba »Apollo i Marsyas« zaginęła. Wilhelm Bode usiłował dowieść, że jest nią dzieło, znajdujące się w posiadaniu E. von Lipharta w Rathshof — ale bez skutku. Elegancja póż i chudość członków świadczą dostatecznie przeciw jej autentyczności. Również niesłusznie rewindykuje Bode na rzecz Michała Anioła podobną w stylu, lecz poprawniejszą statuetkę »Apollina« w berlińskim Muzeum im. ces. Fryderyka, która, zdaniem jego, miała powstać w latach 1501 — 1505.

W r. 1492 (8 kwietnia) umiera przedwcześnie Lorenzo, a z nim ginie świat wskrzeszonej Grecji i pogański kult życia. W ich miejsce wstępuje fanatyczne ożywienie uczuć religijnych, wywołane płomiennymi kazaniami Savonaroli, który porывał umysły, gromiąc rozluźnienie obyczajów i upadek katolickiego ducha na dworze papieskim i wśród kleru, nawołując do ascezy i pokuty. Rozpoczyna się mistyczny kult Maryi, budują się podwaliny pod przyszłe królestwo Jezusa Nazareńskiego. Michał Anioł był zbyt młodym i zbyt silnie rwał się do życia i do tworzenia, aby mógł odczuć ten przewrót tak głęboko, jak Botticelli, lub tak tragicznie, jak Piero di Cosimo. W każdym



Apollo. Posążek marmurowy w Muzeum im. ces. Fryderyka w Berlinie, przypisywany Michałowi Aniołowi. Według reprodukcji w dziele »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« 1901.

razie posiew Savonaroli wpadł do jego duszy. Rozwinać się miał znacznie później, kiedy Vittoria Colonna wiodła zbołąą jego myśl do stóp Chrystusa.

Następca Lorenza, Piero, był człowiekiem o pospolitych i pierwotnych instynktach. Nie nadawał się ani na polityka, ani na mecenasa sztuki. Zawezwał wprawdzie Michała Anioła, który powrócił był do ojca, ponownie na dwór, lecz nie okazywał mu większych względów, niż swemu hiszpańskiemu szybkobiegaczowi. Sztuka była dlań tylko zabawką. Przypominał ją sobie chyba w przystępie dobrego humoru, jak wtedy, kiedy polecił Michałowi Aniołowi ulepić z obficie spadłego śniegu posąg w podwórzcu pałacowem (20 stycznia 1494). Pozbawiony szlachełnego towarzystwa uczonych i poetów, zabrał się młody rzeźbiarz tem gorliwiej do swych zawodowych studyów. Uzyskawszy od przełożonego klasztoru S. Spirito salę do dyspozycyi, krajał tam trupy i uczył się na nich anatomii. Z wdzięczności wyrzeźbił dla priora krucyfiks w drzewie, dziś zaginiony. H. Thode chyba bardzo się myli, odkrywając to dzieło w rokokowo słodkim »Chrystusie na krzyżu« z florenckiego S. Spirito. Również bez śladu przepadła wcześniejsza, w czasie krótkiego pobytu u ojca wykonana statua Herkulesa, o której wiemy tylko, że z posiadania Strozziów przeszła do rąk Franciszka I w r. 1530.

Tymczasem horyzont polityczny zaciemnił się. Wszystkie stare niechęci przeciw Medyceuszom, tłumione mistrzowsko przez Lorenza, i nigdy nie wygasłe dążenia republikańskie odżyły z całą siłą. Położenie Piera stało się groźnem, zwłaszcza że antagonistów zachęcały do zaczepnej postawy wieści o gotującej się wyprawie króla francuskiego, Karola VIII, do Włoch. Michał Anioł, w duszy republikanin, musiał czuć się w fałszywej pozycyi na dworze zachwianego władcy. Śmierć Angela Poliziana, 24 września 1494, pogrążyła go zapewne w silniejszym jeszcze niepokoju i osamotnieniu. W takim nastroju umysłu wystarczył sen jednego z domowników Piera, lutnisty Cardiere'a, któremu miał się okazać Lorenzo il Magnifico w czarnym rozdartym płaszczu, zapowiadający rychłe wygnanie Medyceuszów, aby rozdrażnionego i zniechęconego artystę nakłonić do ucieczki z Florencyi, w październiku 1494. Takie uleganie niejasnym przeczuciom, mistyczna trwoga przed nieokreślonym nieszczęściem powtórzyły się jeszcze dwukrotnie w jego życiu. I pod tym względem był on skrajnym idealistą, który przywiązywał większą wagę do własnych zdarzeń wewnętrznych, niż do rzeczywistych wypadków.

Michał Anioł, opuściwszy Florencję, udał się do Bolonii, a później do Wenecyi, skąd jednak dla braku pieniędzy wkrótce znowu do grodu Bentivogliów powrócił, uprzedzając w ten sposób Piera de Medici i jego brata Giuliana, którzy, już 8 listopada wygnani z ojczyzny, również tam się schronili. Młodym, pozbawionym środków do życia rzeźbiarzem zaopiekował się jeden z szesnastu członków bolońskiego rządu, Gian Francesco Aldovrandi. W jego domu zamieszkał Michał Anioł, nie bez intelektualnej także dla siebie korzyści, gdyż rozmiłowanemu w poezyi szlacheicowi czytywał często wiecz-

rami Dantego, Petrarke i Boccaccia. Z polecenia Aldovrandiego oddano mu też roboty przy grobowcu (arca) św. Dominika. Bezpośrednio przed nim pracował nad ozdobieniem tego potężnego, w XIII jeszcze wieku przez Niccolà Pisana zaczętego monumentu, Nicolo z Bari — właśnie z powodu tego swego głównego dzieła — dell'Arca zwany. Postaci, wykonane w marmurze przez Michała Anioła: Św. Petroniusz, Anioł z kandelabrem, i Św. Prokulus, niewielkie w rozmiarach, małą też stosunkowo przedstawiają wartość. Nie tyle brak czasu i zapалу, ile niedostateczna jeszcze wiedza artystyczna była tego powodem. Okazuje się, że »Walka Centaurów« zawdzięcza swe powstanie tylko genialnej inspiracyi. W tych bolońskich pracach niktby nie odgadł ręki Buonarrotiego, gdyby ich autentyczność nie była stwierdzoną. Brak własnego skryształowanego stylu zastąpiły wpływy obce, przedewszystkiem Jacopa della Quercii, energicznego, pełnego siły i życia rzeźbiarza XV wieku, który obok realistycznych dążeń renesansowych kontynuował jeszcze wybitnie dawne malarsko-gotyckie tradycye. Jego św. Petroniusz w lunecie kościoła S. Petronio był wzorem dla Michała Anioła. Na rachunek Quercii zapisać też trzeba ciężkie, twarde, miejscami niepotrzebnie obfite fałdy. Gdzieniedzie jednak znikają one zupełnie, a gruba szata szczerle nie przylega do ciała i uwydatnia jego kształty. Tu Michał Anioł sam przychodził do głosu, zwyciężając naśladownicze pokusy. Kłęczący, krótkowłosy anioł z kandelabrem, równie jak św. Petroniusz krępy i ociężały, psychicznie zupełnie tępy, w ruchu zbyt szematyczny i skrępowany, traci jeszcze bardziej na sąsiedztwie z podobnym aniołem Niccolà dell' Arca, misternym, nadobnym, istnem cackiem quattrocenta. Ciekawem jest, że Michał Anioł w tym jedynym tylko niedojrzałym dziele dał religijną postać skrzydlatą. Zresztą zrywał stanowczo z chrześcijańską ikonografią, z nimbami, skrzydłami i innymi tego rodzaju atrybutami świętości. Św. Prokulus, niedawno dopiero odnaleziony, wzorowany na św. Agricoli Niccolà dell' Arca, ze



Anioł z kandelabrem. Rzeźba marmurowa w kościele S. Domenico w Bolonii. (Fot. Alinari.)

swoją pospolitą twarzą, z grubemi obnażonemi nogami, przypomina raczej nieokrzesanego, barbarzyńskiego wyrostka, aniżeli świętego patrona.

Po półrocznym pobycie w Bolonii, ustępując wobec intryg jakiegoś zawistnego rzeźbiarza, wraca Michał Anioł do Florencyi, gdzie tymczasem partya Savonaroli zaprowadziła rządy republikańskie. Zmieniony ustrój polityczny wywołał potrzebę budowy dużej sali obrad dla zgromadzeń obywateli. Michał Anioł, mimo swego nader młodego wieku, został wezwany do udziału w komisji artystycznej, która miała obmyśleć plan budowy. Zasiadali w niej zresztą sami starsi i znakomici mężowie: Simone il Cronaca, któremu 19 lipca 1495 powierzono wykonanie dzieła, Giuliano da San Gallo, Baccio d'Agnolo i Lionardo da Vinci. Wziętość Michała Anioła wzrastała zatem. Nie brakło też w tym czasie zamówień. Dla Lorenza di Pier Francesco, członka bocznej linii Medyceuszów, który przyłączył się do zwolenników Savonaroli, wykuł w marmurze młodzieńczego Jana Chrzciciela (Il Giovannino), dzieło, dziś nie istniejące. Wprawdzie berlińscy historycy sztuki z Bodem na czele starają się dowieść z niebywałem zacietrzewieniem, wbrew wytrawnym sądom Morellego, Wölfflina i Wikhhoffa, że Giovannino, odnaleziony w Pizie w r. 1875 i zakupiony do Berlina, jest właśnie ową zaginioną rzeźbą Michała Anioła, lecz jest to chyba jedna z najmylniejszych dygnoz stylistycznych, jakie kiedykolwiek postawiono. Nic bardziej sprzecznego z charakterem sztuki Buonarrotego wogóle, a zwłaszcza z realistycznymi tendencyami jego wczesnej epoki, jak ten młodzieńczyk, o kobiecem, miękko modelowanem ciele, przesadnie elegancki, teatralnie affektowany. Przyznać się może do niego chyba jakiś późny, o wyrafinowanej technice naśladowca Verrocchia! Wölfflin proponuje jako autora Neapolitańczyka Girolama Santacroce (1502—1537).

Ciekawą jest historia drugiej rzeźby, w tym czasie powstałej, śpiącego uskrzydłonego Amora, z kołczanem i zgaszoną pochodnią u boku. Dzieło to miało tak dalece odpowiadać wzorom klasycznym, że Michał Anioł, za radą Lorenza di Pier Francesco, z łatwością mógł mu sztucznymi środkami nadać wygląd antyku, który przez długi czas w ziemi leżał ukryty. Niejaki Baldassare w charakterze pośrednika sprzedał »Amora« jako rzeźbę antyczną zamieszkałemu w Rzymie kardynałowi kościoła S. Giorgio, Raffaelowi Riario, przyczem nie omieszkiał także samego mistrza oszukać, płacąc mu z otrzymanych 200 dukatów tylko 30. Cała mistyfikacya wyszła wkrótce na jaw, miała jednak ten dobry skutek, że kardynał częścią dla wyjaśnienia sprawy, częścią zaś wiedziony chęcią poznania tak wybitnego artysty, zavezwał go do Rzymu. Amora jednak zwrócił Baldassarowi, który go sprzedał ponownie księciu Guidobaldowi z Urbino, poczem rzeźba ta była w posiadaniu Cezara Borgii, później zaś Izabelli Gonzaga w Mantui. Obecnie niesłusznie rości sobie pretensye do identyczności z nią »Śpiący Amor« Muzeum turyńskiego.

Michał Anioł przybywa zatem 25 czerwca 1496 do Rzymu, który od czasów Sykstusa IV zaczął się stawać także artystyczną metropolią świata,

gromadząc najznakomitszych mistrzów dokoła wielkich papieży renesansu, w znacznie wyższej mierze mecenasów sztuki, niż ojców kościoła. Ówczesna głowa katolicyzmu, Aleksander VI Borgia, zadziwiał i przerażał świat przede wszystkim swymi krwawymi, hiszpańsko-okrutnymi zbrodniami i cyniczną rozpustą. Gwałtowniej jeszcze od niego srożył się ulubiony syn papieża, demonicznie piękny Cesare, który codziennie zostawiał na ulicach miasta po kilka trupów i nie zaniedbywał pić rozkoszy z najbardziej mętnych źródeł lubieżności. Właśnie w tym czasie zamordował rodzonego brata, księcia Gandii. Córka papieża, Lukrecya Borgia, urodą swą, zbrodniczością i romantycznością erotycznych przygód, lecz także rozumem i wielkimi zaletami umysłu budziła podziw u współczesnych i potomnych. Taką stolicę papieską otaczał zastęp kardynałów i prałatów, równie obcych wszelkim religijnym i etycznym zasadom, równie chciwych, sprośnych i karygodnych.

Poziom życia i nastrój umysłów, jaki Michał Anioł zastał w Rzymie, różnił się więc skrajnie od ideałów, opanowujących Florencję, gdzie Savonarola stał u szczytu potęgi i właśnie w tym roku, otoczony fanatycznymi Piagnonami, urządził owo słynne, a tak dla sztuki zgubne *Bruciamento delle vanità*, które na pastwę płonącego stosu rzuciło bezcenne dzieła artystów, za swą »pogańskość« na zagładę skazane. To, czego w Rzymie nie dał Michałowi Aniołowi katolicyzm, wynagrodził mu sowicie świat umarły, którego piękność wydobywała się na światło dzienne z pod trawy, porastającej na gruzach forum Romanum. Ówczesne jego dzieła noszą wybitne piętno przejęcia się formami antycznymi.

Kardynał di San Giorgio, w którego domu mieszkał Buonarroti przez dwanaście miesięcy, zawiódł jego nadzieje i okazał się dla sztuki dość obojętnym. Jedyna statua, jaką u niego zamówił, nie doczekała się wykonania. Podobny los spotkał rzeźbę, rozpoczętą dla Piera de' Medici, który wesołymi zabawami skracał sobie w Rzymie wygnanie, a do »Stygmatyzacyi św. Franciszka«, przeznaczonej dla S. Pietro in Montorio, powstał prawdopodobnie tylko karton. Natomiast przyjazne stosunki z bogatym bankierem i wykwintnym miłośnikiem sztuki, Jakóbem Galli, wydały obfity plon artystyczny. Dla niego wykonał Michał Anioł posąg »Bakchusa«, obecnie przechowywany w zbiorach florenckiego Bargello, on też zakupił »Kłęczącego Kupidyna«, który — jak sądzą niektórzy — jest identyczny z rzeźbą, znajdującą się w South Kensington-Museum w Londynie. Według innych ten ostatni posąg jest wprawdzie dziełem Michała Anioła, ale z epoki znacznie późniejszej, za czym przemawia skomplikowany jej motyw. Trzecią wreszcie pracą o temacie antycznym, która miała powstać w tym czasie, jest »Konający Adonis«. Ma być nim, według najzupełniej niesłusznej opinii — leżąca postać w Bargello, słaby utwór manierzysty z XVII wieku.

Już same przedmioty tych rzeźb mówią wyraźnie, jak bardzo swobodnym czuł się Michał Anioł w obrębie pojęć klasycznych. Sposób zaś ich



Bakchus. Rzeźba marmurowa w Bargello we Florencji. (Fot. Anderson.)

wykonania stwierdza, że także spokojny, beznamiętny duch greckiej plastyki i jej formy stały się dlań blizkimi.

Co prawda, w »Bakchusie« odnosi się artysta do starożytności z wesołą ironią i zamiast patetycznej tyrady o dyonizyjskim szale daje humorystyczną farsę. Condivi, utrzymując, że postać ta odpowiada ściśle opisom klasycznych autorów, dowiódł tem grubej ich nieznajomości. To też zaprzysiężeni wielbiciele antyków mieli dla tej rzeźby tylko słowa potępienia. Burekhardt nazywa ją »schwer-genießbar« a Shelley widzi w niej »oburzające niezrozumienie ducha i koncepcji Bakchusa«. »Piżany, brutalny, głupi, przedstawia on obraz wstrętnego filisterstwa; słowem jest to chaotyczna fantazja katolika, który chciał w Bakchu wyrazić boskość«. Wszystko byłoby dobrze, gdyby nie okazywało się jasno, że Michał Anioł bynajmniej nie miał zamiaru rywalizowania ze starożytnymi posagami. Z rzeźby antycznej przejął tylko precyzyjną technikę w traktowaniu marmuru i doskonałe zrozu-

mienie kształtów ciała. Zresztą postępował zupełnie swobodnie i nawskroś naturalistycznie. My dziś nie możemy podzielać surowych sądów estetyków XIX wieku. Owszem, w poważnej i tragicznej twórczości Michała Anioła chętnie witamy ten objaw pogody ducha i dobrego humoru, któremu równe znajdziemy chyba w kilku jego poezjach, np. w sonecie (Guasti 158), malującym trudy pracy w Sykstyń, lub w krotchwilnem »capitolo«, napisanem do Francesca Berni, dowcipnego autora burlesek, w imieniu Fra Sebastiana del Piombo. — Bakchus, dobrze odżywczy, tłustawy młodzieniec mniej więcej ośmnastoletni, winem słodko opity, niepewnie stoi na grubych nogach. Czare, którą wznosi prawą ręką, wita rozkosznym uśmiechem i oczyma bezmyślnie rozmarzonymi. O stałym kulcie boskiego napoju mówi jeszcze girlanda winogronowa, wpleciona w włosy, pięknie zaokrąglony brzusek i w lewej, bezsilnie obwisłej ręce kiść winogron, do których przypadł siedzący na pieńku

drzewa mały, koźlonogi Faun, ogromnie tem smaczem łasowaniem ucieszony. Ciało, zgodnie z tematem, realistycznie miękko modelowane, pełne jest życiowego nadmiaru, a w partyach piersi, rąk i nóg odznacza się doskonałym wykończeniem. Słuszność ma Springer, twierdząc, że Michał Anioł przy komponowaniu tej postaci miał przed oczyma jakiś posąg klasyczny. Mniej trafnem jest przypuszczenie, wyrażone po raz pierwszy przez Bayersdorfera, że restauracja antycznego torsu, rozszerzonego przy tej sposobności do całej grupy Bakchusa z Ampelosem (Uffizi), jest dziełem Michała Anioła. Zaprzeczają temu eleganckie pozy i powierzchowność w traktowaniu ciała. Również inne Buonarrotiemu przypisywane restauracje: prawego ramienia konającego gladiatora i prawego ramienia Laokoona (odnalezionego w 1506), nie są dość uwierzytelnione.

O wiele wierniej trzymał się Michał Anioł stylu klasycznego w »Kupidynie« z Kensington-Museum, który najprawdopodobniej nie jest identyczny z zamówionem przez Gallego, a przez Condiviego i Ulissa Aldovrandi (w »Statue di Roma« 1556) opisanem dziełem. Obaj autorowie nie zgadzają się zresztą w opisach, a Aldovrandi nazywa posąg »Apollinem«. Rzeźba z Kensington-Museum jest może tą, którą Piero de' Medici zamówił, a którą później Michał Anioł dla siebie wykonał, za czem przemawiałoby niedokończenie postaci u szczytu głowy i w podstawie.

»Kupido« przedstawiony jest w podstawie na pół siedzącej, na pół kłęczącej, prawą nogę podciągnął pod siebie, lewą ręką (odrestaurowaną) podniósł do góry łuk, prawą chwytając przed siebie, jakby szukając strzały. Ciało chłopięce odtworzone z mistrzowskim zrozumieniem nagości, a części jego utrzymane są w konsekwentnie przeprowadzonych motywach kontrastowych. Kontrast torsu i głowy, rąk i nóg — użyty z całą świadomością. Ogromna wyższość tych dzieł rzymskich w porównaniu z bolońskimi dlatego wydaje się zbyt nagłą i niezrozumiałą, iż nie znamy leżących pośrodku prac florenckich, któreby pozwoliły śledzić stopniowy rozwój artysty, idącego przeważnie drogą autodydaktyki.

Prócz sposobności nacieszenia się nagiem ciałem, w antycznym tego słowa rozumieniu, danem było w Rzy-



Kupido. Rzeźba marmurowa w South Kensington-Museum w Londynie.



Pietà. Grupa marmurowa w kościele św. Piotra w Rzymie. (Fot. Anderson.)

mie Michałowi Aniołowi stworzyć dzieło, w którym po raz pierwszy wystąpiła w całym blasku głęboka uczuciowość jego duszy i kryształowy idealizm. Jest nim sławna »Pietà«, Madonna, oplakująca zmarłego Chrystusa, z kościoła św. Piotra, grupa marmurowa, która od razu wslawiła imię swego twórcy w całej Italii. Temat, narzucony zamówieniem, obudził u Michała Anioła przytłumione życie religijne. Dziwnym trafem zbiega się praca nad tem dziełem z tragicznym zgonem Savonaroli: Dwudziestego trzeciego maja 1498 spłonął wielki Dominikanin z San Marco na stosie, który takim samym zapalem przejmował dusze

obywateli florenckich, jak przed rokiem »stos próżności«; 26 sierpnia 1498 podpisał Jacopo Galli w imieniu mistrza kontrakt z kardynałem Jean de la Groslaye de Villiers, opatem z St. Denis, o dostarczenie dla bazyliki św. Piotra grupy »Pietà« za cenę 450 dukatów. Poprzednio już spędził Michał Anioł kilka miesięcy wśród łomów marmuru w Carrarze, aby przygotować materyał. Rozkoszą przejmowała go praca kamieniarska, którą gardzi dzisiejszy rzeźbiarz. W świecie gładów żył w dwójnasób intensywnie, tworząc prometejskie pomysły i śniąc o postaciach, które drzemią w łonie marmuru i czekają na wyzwolenie. Po dwuletniej wyętej pracy w połowie 1500 r. »Pietà« jest skończoną; powstał jeden z cudów chrześcijańskiej sztuki; Michał Anioł dotrzymał świetnie danego przyrzeczenia, że »stworzy dzieło, jakiego niema dotąd w Rzymie i jakiego żaden z żyjących artystów lepiejby nie wykonał«.

Pietà jest dziś w bocznej kaplicy św. Piotra ustawiona w tak złem świetle, że dokładne zbadanie jej staje się możliwem dopiero przy użyciu odlewów gipsowych i fotografii. Nadto barok oszpecił ją niepotrzebnymi dodatkami krzyża, aniołków z brązu trzymających koronę i nimbu dokoła głowy Chrystusa. Pierwszy, ogólny rzut oka na grupę daje wrażenie dostojnej szlachetności i harmonijnie zciśzonego wyrazu głębokiego smutku. Żadnego krzyku, żadnych oznak rozpacz, które tak bezlitośnie wykrzywiają twarze Madonn u Donatella, Signorellego, Mantegni. Michał Anioł nawet w tem swoim najbardziej chrześcijańskim dziele pozostał Grekiem w sposobie wyrażenia bólu. Dziewicza Matka pochyla głowę w cichej zadumie; jej młodej, pięknej twarzy melancholijnego czaru dodaje smutek, który zaciężył spuszczone powiekiem, skarga, która uwieźla w boleśnie zwartych ustach. Z rozdzierającą serce wymową żali się podniesiona dłoń lewej ręki. Prawa, ujawnszy kraj szaty, podtrzymuje pod ramię zwłoki syna, któremu śmierć przywróciła dziecięcą bezradność i potrzebę macierzyńskiej opieki. Ciało Chrystusa, leżące poziomo na kolanach Madonny, robi dziwnie skojarzone wrażenie martwoty i życia razem. Po analizie dochodzi się do przekonania, że pozory życia dają łagodne, śniące lica Zbawiciela i cudownie ożywiona, jakby oddechem poruszona pierś, ta pierś nieźrównana, której czystolinijne, nagie kształty odcinają się jasno od suto sfałdowanej szaty na łonie Matki. Śmierć zaś wygląda z bezwładnie obwisłych, smukłych nóg, z bezsilnie opuszczonej prawej ręki, z ruchu głowy, sztywnie w tył opadłej. Mistrzowski kontrast sfałdowanej w niezliczone drobne zmarszczki lub w szerokie fałdy sukni Madonny i przyciągającej oko spokojnej, gładkiej płaszczyzny chudego w miarę ciała Chrystusowego, tworzy jedną z niewysłownych piękności dzieła. Niemniej podziwu godną jest rozwaga artystyczna, okazana w przygotowaniu skośnej linii nagiego ciała, równoległą do niej krawędzią szaty i ubiegiem zwisającej ręki. W całości jest ta rzeźba pierwszą w sztuce włoskiej formalnie i psychicznie bez zarzutu skoncentrowaną grupą plastyczną, pod względem ścisłości kompozycji wyższą od »Św. Tomasza« Verrocchia. Współczesnym dziwnem wydawało się, że mistrz, wbrew

prawom natury, przedstawił matkę i syna w równym wieku. Michał Anioł, zapytany o to przez Condiviego, dał mu odpowiedź teologiczno-mistyczną, a zarazem trubadursko-rycerską, kładąc nacisk na Niepokalane Poczęcie i na niegasnący wdzięk dziewiczości. W istocie jednak działał tu niewątpliwie silniej wykształcony na antykach zmysł idealnego piękna, który wzdygał się przed bezwzględem zaznaczaniem starości. Wkońcu dodać wypada, że »Pietà« jest jedynym sygnowanym dziełem



Szkic w glinie do »Dawida«, Casa Buonarroti.
(Fot. Alinari.)

mistrza. Jak opowiada Vasari — twórca, rozgniewany tem, że go w Rzymie nie znano i pracę przypisywano komu innemu, umieścił na przepasce, biegnącej przez pierś Madonny, napis: MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENT. FACIEBAT.

Na wiosnę r. 1501 wraca Michał Anioł do Florencyi i wchodzi — znów za pośrednictwem Gallego — w stosunki z kardynałem Franciszkiem Piccolominim, późniejszym papieżem Piusem III, dla którego kontraktem z 22 maja zobowiązuje się w przeciągu lat trzech dostarczyć za 500 dukatów 15 figur dla kaplicy w katedrze sieneńskiej. Kaplicę tę zaczęto budować w 1485 dla uczczenia pamięci wielkiego papieża i humanisty Eneasza Sylwiusza Piccolominiego (Piusa II). Jest to pierwsze wielkie przedsięwzięcie, które Michał Anioł, nie obliczywszy się z siłami, w chwilowem podnieceniu fantazyi, wziął na swe barki, aby go nigdy w całości nie doprowadzić do końca. W roku 1504 były gotowe — prócz zaczętego przez Torrigianiego, a przez Michała Anioła dokończonego, św. Franciszka — cztery tylko postacie: Piotr, Paweł, Pius i Grzegorz. Dowiadujemy się o tem z nowego kontraktu, zawartego po śmierci Piusa III z jego spadkobiercami 15 września 1504. Jeszcze w 60 lat później w 1561 trafiła sędziwego mistrza myśl, że nie uregu-

lował sprawy sieneńskiej. Wykonane przez niego dla Sieny postacie świętych robione były niechętnie, bez zapału, to też poziom ich artystyczny — w stosunku do innych dzieł mistrza — jest zadziwiająco niewybitny. Porównać się dadzą chyba z aniołem bolońskim, z którym w strukturze fałdów wielkie okazują analogie. Twarze ogólnikowe, przeciętne, ślady stylu Buonarrotiego minimalne.

Michał Anioł pochłonięty był w tym czasie inną pracą, której entuzjastycznie się oddał. Zarządcy katedry florenckiej (gli Operai di S. Maria del Fiore), konsulowie cechu tkackiego mieli w swym posiadaniu oddawna blok marmurowy długi na 5·50 m., z którego Agostino di Duccio, według innych Bartolommeo di Pietro, miał w r. 1464 wyrzeźbić postać proroka. Artysta jednak nierozważnym uderzeniem dłuta uszkodził blok tak, że nie mógł już zamierzonego posagu wykonać. Obecnie powstała myśl, czyby któryś z rzeźbia-



Dawid. Posąg marmurowy w Akad. Sztuk P. w Florencji.

rzy nie podjął się przecież użycia tego marmuru. Naczelnik rzeczypospolitej »gonfaloniere« Pier Soderini myślał najpierw o Andrzeju Sansovino i Lionardzie da Vinci, lecz wkońcu powierzono robotę Michałowi Aniołowi z poleceniem wyrzeźbienia młodzieńczego Dawida, czyli, jak go powszechnie we Florencyi nazywano, Giganta. Praca rozpoczęta 13 września 1501 (jak to z zapisków dokładnie wiemy), była 28 lutego 1502 w połowie, 25 stycznia 1504 w całości ukończoną. W tym dniu zwołano zgromadzenie wszystkich wybitnych



Głowa Dawida. (Fot. Alinari.)

artystów, między którymi był także Lionardo da Vinci, celem naradzenia się nad wyborem miejsca dla ustawienia posągu. Lionardo doradzał Loggię dei Lanzi, zwyciężyło jednak zdanie, do którego sam Michał Anioł się przychylił, że Dawid ma stanąć przed pałacem signorii w miejscu, zajmowanem dotąd przez grupę Donatella: Judyta, zabijająca Holofernesa. Do usunięcia tej ostatniej przyczyniła się zabobonna wiara w jej złowieszcze dla miasta wpływy. Pierwszy herold signorii, Maestro Francesco, twierdził, że, od kiedy Judyta stanęła przed Palazzo Vecchio, na pamiątkę wypędzenia Medyceuszów, Florencję opuściło szczęście wojenne i że

Pizę w tym czasie stracono. Kronikarze współcześni opisują dokładnie, w jaki sposób przewieziono kolosalny posąg z pracowni, umyślnie do pracy nad nim urządzonej, na miejsce przeznaczenia. Architekt Cronaca wymyślił specjalny przyrząd do transportu, który trwał od 14 do 18 maja. Całe miasto było tym wypadkiem poruszone; nie brakło zawistnych, którzy rzucali za Dawidem kamieniami, a nawet urządzili napad na straż, dla ochrony posągu ustawioną. Było to dla Florencyi prosto epokowe zdarzenie. Pisarze nawet, nic wspólnego ze sztuką nie mający, szli za przyjętym zwyczajem i liczyli czas od chwili »kiedy il Gigante stanął na Piazza dei signori«. Pozostał tam Dawid

aż do roku 1873, w którym dla ochrony marmuru przed niszczeniem działaniem atmosfery przeniesiono go do osobno skonstruowanej sali w Akademii sztuk pięknych. Aby zaś miasta nie pozbawiać jego charakterystycznej cechy, odlano kopię z brązu i ustawiono ją na placu Michała Anioła. Do historii Dawida należy jeszcze uwaga, że w czasie rozruchów we Florencji 26 kwietnia 1527 rozbito lewe jego ramię na trzy części, które dopiero książę Cosimo I Medici w r. 1543 kazał spoić żelaznemi klamrami.

Rzadko przypada artyście do rozwiązania problem tak trudny, jak ten, którego podjął się Michał Anioł. Nie tylko temat, lecz także wymiary i proporcje dzieła były z góry ściśle oznaczone, a w dodatku marmur był zepsuty i ścieśniony zarysami postaci, której miał pierwotnie dać ciało. Sposób wywiązania się z zadania musi przejąć wielkim podziwem już nie tylko dla twórczej mocy, lecz nadto dla brawury technicznej. Mistrz wyzyskał każdy cal marmuru tak dokładnie, że u szczytu głowy Dawida widzieć można część surowej, nie obrobionej powierzchni materiału. A dodać trzeba, że Michał Anioł, jak zawsze, tak i w tym wypadku, nie posługiwał się dużym, przygotowawczym modelem, lecz tylko małym szkicem, który był niejako notatką pierwszego pomysłu, nie zawsze wiernie gotowej postaci odpowiadającą. Zachowany w Museo Buonarroti półmetrowy szkic w glinie do Dawida przedstawia go w pozycji odwrotnej, a nadto bez tego napięcia sił mięśniowych i psychicznych, które są wybitną cechą wykończonego posągu. W tym ostatnim, podobnie jak w Mojżesz, uderza przede wszystkim momentalność sytuacji i skrępowanie nadmiaru energii potencjalnej, która za chwilę wyładowuje się i gwałtownym wybuchem przerwie stan spoczynku. Dawid stanął silnie na prawej nodze, a lewą, lekko dotykającą ziemi, przygotowuje się do rzutu naprzód. Lewą ręką, wzniesioną do wysokości ramienia, trzyma zarzuconą przez ramię procę, podczas gdy prawa, spuszczone swobodnie wzdłuż ciała, ukrywa kamień. Głowa, zwrócona energicznie w lewo, bystrym wzrokiem śledzi ruchy przeciwnika i szuka najdogodniejszego celu dla pocisku. Cały organizm, od zmarszczonego bacznie czoła aż do kończyn stóp, przenika jedna myśl: rozważne oczekiwanie i skupione w wysiłonej uwadze przygotowanie do natarcia. Jest to jakby demonstracja teorii Lessinga o potrzebie przedstawienia »momentu płodnego«, a zarazem najdoskonalszy wzór transsubstancjacji plastycznej, to jest skupienia stosunków świata zewnętrznego w soczewce jednego indywiduum, które staje się nie tylko wykładnikiem własnej wartości, lecz także wyrazem dla zależności od siebie domniemanego otoczenia. »Dawid« Michała Anioła jest pod tym względem absolutnem przeciwieństwem »Dawidów« Donatella i Verrocchia. Tamci są już po dokonaniem zwycięstwa, żyją tylko dla siebie, poza nimi mogłoby nie istnieć. A nadto różni się od nich zasadniczo realizmem koncepcji: jest siłaczem, którego przewaga nad Goliatem zupełnie nie zadziwia, nie, jak u tamtych, przeciętnie rozwiniętym człowiekiem lub wprost chłopięciem, potrzebującym koniecznie współdziałania



Szkic woskowy do Dawida z bronzu. Casa Buonarroti. (Fot. Alinari.)

chodzi do głosu dusza twórcy smutna, zadumana, odwrócona od doczesności i pełna dla niej wzdargy, bujająca w przestworach idei; takiej długiej, przepysznie zarysowanej szyi, takich Jowiszowych brwi u nasady niskiego, szerokiego czoła, bezdennych oczu, takich płaszczyzn prostego nosa, zuchwałej brody, takich włosów, stylizowanych w splot liści i płomieni, takiej — jednym słowem — boskiej głowy napróżno szukać wśród śmiertelnych. Pomiędzy tworam młodości Michała Anioła jest Dawid dziełem najwyższem, najbardziej osobistem. W niem też doprowadził mistrz do ujawnienia istotnych cech rzeźby w całej pełni, wyrażając akcyę w postaci jednej, stojącej, zewsząd

cudu. — W traktowaniu postaci uwypatnia się u Michała Anioła dwoistość kierunków. Sam tors, ręce i nogi są ostatniem słowem anatomicznej wiedzy i realistycznego obiektywizmu, nie cofającego się przed zaznaczeniem form, nie nie mających wspólnego z tak zwanem pięknem. Polyklet z pewnością nie zaliczyłby Dawida w poczet swych »kanonów«. Są to nieproporcjonalne, niezharmonizowane jeszcze kształty dorastającego, atletycznego młodzieńca, o piersiach rozrosłych dzięki fizycznym ćwiczeniom, o biodrach stosunkowo za wązkich, ramionach chudych, a masywnych, z rękami dużemi, spracowanemi, jak u chłopca, i siecią nabrzmiałych żył przeciętymi, o nogach gibkich z stałowymi, jędrnemi udami. Formalne braki typu wynagradza cudowny modelunek, będący arcydziełem plastyki i niezrównaną poezją nagości. Niewyczerpanych nigdy wzruszeń dostarcza studyowanie potężnych płatów piersiowych, widocznych delikatnie przez skórę zarysów żeber, sprężystego, silnego brzucha, wyceylowanych po mistrzowsku pachwin, wreszcie grzbietu z głęboką bruzdą kręgosłupa, dookoła której dźwięczy utajona muzyka ruchliwych mięśni. Lecz od obojczyka w górę zaczyna się świat inny: przy-

dostępnej, która nie ogranicza się do jednej rysunkowej sylwety, lecz okazuje ich tysiące, dowodząc doskonałego poczucia bryły o niezliczonych, ruchliwych, w świetle grających płaszczyznach.

Dawida po dokonaniem zwycięstwa, z głową Goliata u stóp, przedstawił Michał Anioł w projekcie do posągu, który miał być w bronzie odlany. Wiemy o tem ze szkicu woskowego w Casa Buonarroti i z rysunku w Luwrze. Tego drugiego Dawida zamówił Pier Francesco Soderini d. 12 sierpnia 1502, jako dar dla ulubieńca króla francuskiego Ludwika XII, marszałka Pierre Rohan de Gié, pragnąc zaskarbić sobie w ten sposób życzliwość Francyi dla Rzeczypospolitej. Takie artystyczne podarunki były bowiem w wysokiej cenie u arystokracji francuskiej, która zaczęła wówczas żywo interesować się prądami renesansu, przypyływającymi z Włoch. Rohan, który początkowo objawił był życzenie uzyskania bronzowej kopii z »Dawida« Donatella, był zapewne uradowany przyrzeczeniem, że otrzyma nowe oryginalne dzieło. Ostatecznie jednak nie dostał nic, gdyż tymczasem zmienna łaska królewska odwróciła się od niego, a chytry kierownicy państwowej floty florenckiej posłali wprawdzie do Francyi statuetkę, wykończoną w r. 1508 przez Beuedetta do Rovezzano, ale już pod adresem nowego ulubieńca króla, wpływowego skarbnika Florimonda Roberteta. Dawid, wysłany drogą na Livorno, znalazł umieszczenie w posiadłości Roberteta Hôtel d'Allaye w Blois. Stamtąd dostał się do zamku Bury, a w połowie siedemnastego wieku do zamku Villeroy, później zaś przepadł bez śladu. Musiało to być dzieło znakomite, skoro współcześni stawiali je wyżej od zaginionej również statuy Juliusza II w Bolonii. Według najnowszych badań model tej postaci, wierniejszy niż szkic florencki, ma się znajdować w Muzeum amsterdamskiem.

W ciągu pracy nad Dawidem nie brakło Michałowi Aniołowi innych zamówień, wśród których mamy do zanotowania przedsięwzięcie artystyczne, zakrojone na wielką miarę, a jak tyle innych doniosłych zamiarów mistrza, zaniechane prawie w samym początku. Dnia 24 kwietnia 1503 przyrzekł on konsulom cechu tkackiego (arte della Lana) i pracowni katedralnej (opera del Duomo) wykonać dla katedry dwanaście posągów apostołów, w ciągu dwunastu lat po jednym co roku. Chociaż termin był tak dogodny, chociaż Michał Anioł z powodu tego zamówienia otrzymał osobny dom przy Corso Pinti, już w grudniu 1505 został kontrakt rozwiązany, a rzecz cała skończyła się na ledwie z grubsza ociosanej postaci św. Mateusza, która obecnie znajduje się w Akademii florenckiej. To niedokończone dzieło jest jednak bardzo ważne, raz dlatego, że zapowiada ów silnie poruszony, głęboki patos wyznający styl, który w całej pełni rozwinie się w Sykstyń, a powtórę, ponieważ pozwala śledzić od początku, w jaki sposób Michał Anioł postępował przy wykonywaniu swych prac. Blok marmurowy jest lekko obrobiony tylko z jednej strony, przeznaczonej na frontowy widok; pokrywają ją kontury delikatnie uwypuklone, jakby rysunkowo tylko zaznaczone. Od tej powierzchni

posuwał się mistrz uderzeniami dłuta w głąb — i tak, sam sobie dopiero stopniowo uświadamiając wygląd przyszłej postaci, wyłaniał ją z wolna z głązu. Taki proceder zawisły był od braku skończonego, przygotowanego modelu i wymagał ogromnie pewnej ręki i dokładnego obliczenia się z wymiarami całości. Tylko człowiek tak biegły w technice kamieniarskiej, jak Michał Anioł mógł sobie na to pozwolić; inni atakowali zwyczajnie blok odrazu ze wszystkich stron, posługując się starannie wykonanym modelem z gliny, którego wymiary odpowiadały dokładnie wielkości zamierzonego posagu. I Michał Anioł jednak nieraz się przerachował: wyrobiwszy zbyt bogato jeden główny bok postaci, nie znajdował dość miejsca na równie silne zaakcentowanie

reszty; tem tłumaczy się po części znaczna liczba jego dzieł w połowie wykonanych, jako też skrupowane, wymuszone pozycje niektórych części jego ciał, jak np. prawej ręki Mojżesza.

W czasie 1503—1505 powstaje we Florencji szereg dzieł religijnych, których tematem jest Madonna z dzieckiem. Podobnie jak Madonny Rafaela z epoki florenckiej, przedstawiają one tklivy, czuły stosunek macierzyński Maryi do małego Jezusa, oczywiście jednak w charakterze i formach zupełnie odmiennych. Madonny Michała Anioła nie mają nic z raffaelowskiej słodyczy i wdzięku: cechuje je przede wszystkim powaga i spokojny smutek. Taką jest marmurowa Madonna z Brugii w kościele Notre-Dame, zakupiona w r. 1506 za 100 dukatów przez flandryjskich kupców z rodziny Moscheroni (Mouscron). Widocznie na omyłkę pamiątkowej polegające wzmianki Condiviego i Vasarego, z których pierwszy mówi o posagu z brązu, a drugi nawet o medalionie brązowym, nie mogą



Madonna z dzieckiem. Grupa marmurowa w kościele Panny Maryi w Brugii.

zachwiać autentyczności dzieła. Na zupełną wiarę zasługuje wzmianka Dürera, który, opierając się na świeżej jeszcze tradycji, zanotował w r. 1520 w dzienniku swej podróży niderlandzkiej Madonnę z Brugii jako dzieło Michała

Anioła. Przemawiają też za tem pierwsze szkice i studia, przechowane w Muzeum brytyjskiem i w prywatnym zbiorze rodziny Vaughan w Anglii, jako też starannie narysowana głowa Matki Boskiej w Windsorze. Natomiast głowa marmurowa w Kensington - Museum o typie brugijskiej Madonny zdaje się być obcą kopią z gotowego dzieła. Madonna ta o rysach twarzy prostych, klasycznych okazuje w stroju zupełną identyczność z rzymską »Pietà«, lecz fałdy układają się znacznie spokojniej i regularniej. Na zasłonie, okrywającej głowę, i na piersiach biegną w drobnych równoległych bruzdach, na kolanach rozwijają się szerokimi, poważnymi płatami. Główna sylweta okraża grupę w łagodnych liniach. Dziewczęca twarz Madonny, tęskna i zadumana, zgadza się w tonie uczuciowym z melancholijnym, sennymi przecuciami zasmuconym, nagim Chrystusikiem, który, stojąc między kolanami matki, z oddaną ufnością tuli się do jej łona. Nie wiele znajdziemy w lirycznej mowie Michała Anioła dźwięków tak miękkich i czułych.

Pogodniejszy nastrój panuje w Madonnie t. zw. Manchesterskiej (od wystawy w Manchester w r. 1857), obrazie temperowym w National Gallery w Londynie. Uchodziła ona dawniej za dzieło Ghirlandaja, a i dziś autentyczność jej znajduje wielu przeciwników, którzy jako autora proponują towarzysza młodych lat mistrza, Franciszka Granacci. Obraz ten musiał w każdym razie powstać o kilka lat wcześniej, może około roku 1496, o czem świadczą reminiscencye z Donatella i Robbii. Grupa środkowa Madonny z dzieckiem, stojącym u jej kolan, układ nóg dziecka, motyw książki w ręku Matki i pozycja św. Jana zapowiadają »Madonnę z Brugii«. Po obu bokach stoi po



Madonna z dzieckiem, św. Janem i czterema aniołami. Obraz, malowany temperą na drzewie, w National-Gallery w Londynie. (Fot. Hanfstaengl.)

dwóch śpiewających aniołów; postacie po lewej stronie pozostały w stanie lekkiego podmalowania, niewykończone także są włosy Madonny. Całość skomponowaną jest wyraźnie jako grupa plastyczna; o rzeźbiarskich intencjach autora mówi nadto chętne demonstrowanie nagości, której nawet Madonna częściowo poddać się musi, oraz całkowity brak wszelkich akcesoriów i efektów malarskich.

Z plastycznych pojęć i pomysłów wyszła również »Święta Rodzina«, temperowy obraz o formie kolistej (tondo) w Trybunie florenckich Uffiziów, malowany na zamówienie Angela Doni. Grupa środkowa Madonny z dzieciątkiem i św. Józefem dałaby się z łatwością przemienić w rzeźbę. Madonna, potężna, silna niewiasta o charakterze Amazonki, rodzona siostra Sybill sykstyńskich, ale jeszcze bez ich wzmożonego życia wewnętrznego, usiadła na ziemi z podwiniętymi pod siebie nogami i zwraca swą młodą, wesołą twarz i obnażone, muskularne ramiona ku miłemu, zdrowemu Dzieciątku, które opiera rączki na głowie Matki, prawą nóżkę na jej prawem ramieniu, a lewą na kolanie podtrzymującego je św. Józefa, łysogo starca, klęczącego w tyle na jednym kolanie. Cała grupa została z nadzwyczajnym mistrzostwem wpisana w koło, a tą kompozycją tłómaczy się także dziwny układ ciała Madonny, poruszającej się — podobnie jak dziecko, lecz w odwrotnym kierunku — w wibrujących liniach kontrapostu. W głębi za świętą Rodziną, po prawej stronie obrazu, widzimy popiersie oddalającego się szybko małego św. Jana, który z bystrem zajęciem spogląda ku Jezuskowi. Plan tylny zajmuje wreszcie kamienna platforma, służąca jako oparcie dla pięciu nagich, przepysznie modelowanych młodzieńców, którzy, zda się przed chwilą opuścili olimpijski stadion, a teraz odpoczywają, siedząc lub stojąc w najróżnorodniejszych pozycjach. Lecz jest w nich coś więcej jeszcze: objaw uczuciowego życia Michała Anioła, hołd, złożony greckiemu Erosowi. To, co dokładniej rozważymy, przy omawianiu poezji Buonarrotego, »miłość filozoficzna«, o której mówi Platon, zaznacza się już tu zupełnie niedwuznacznie. Umieszczenie tych »ignudi« nie było więc prostem wyzyskaniem przykładu Signorellego, nie miało tylko na celu okazania artystycznej dzielności — jak powiada Vasari, »*per mostrare maggiormente l'arte sua essere grandissima*« — lecz stało się lirycznym wylewem najgłębszych uczuć i aspiracji twórcy, który pozwolił sobie na taką szczerość, nie bacząc, że przez to odbiera swemu dziełu resztki religijnego charakteru.

To właśnie bezwzględne zaakcentowanie indywidualności stawia św. Rodzinę w bezpośrednim związku z korowodem postaci na stropie Sykstyny i odsuwa ją daleko od ideałów quattrocenta, choć zresztą mają słuszość ci, którzy twierdzą, że najśmielsze skrócenia, przecinające się kontury i ekscentryczne ruchy robią z niej brawurowy popis realistycznej umiejętności w duchu XV wieku. Kolorystyczna strona obrazu nie zadowoliłaby oka, szukającego subtelnych barwnych wrażeń. Żywe i jasne kolory niebieskie, czerwone, pomarańczowe mają za cel tylko uwydatnienie światła i cieni, podniesienie złudze-



Fot. Alinari.

Św. Rodzina. Obraz, malowany olejnie na drzewie, w galeryi Uffizi w Florencyi.

nia bryłowości, rozdzielenie organizmów i ich części. O działanie na siatkówkę oka najmniej dbał Michał Anioł.

Temat »Madonny z dzieckiem« powraca jeszcze w dwóch okrągłych płaskorzeźbach, wykonanych dla Taddea Taddei (obecnie w Royal Academy w Londynie) i dla Bartolommea Pitti (Bargello w Florencji). Kilkakrotne podejmowanie tego samego przedmiotu wskazuje, że Michał Anioł również wziął udział w usiłowaniach renesansu, skupiających się głównie w twórczości Lionarda, Raffaela i Fra Bartolommea, a zmierzających do odświeżenia tematu św. Rodziny, do zdjęcia z niej sakralnej sztywności, narzuconej przez średniowiecze, i nadanie kompozycji charakteru sceny rodzajowej o tkliwym sentymencie szczęścia rodzinnego. Ziszczenie tego ideału przypadło w udziale Raffaelowi (który w r. 1504 osiedlił się na stałe w Florencji) w szeregu Madonn, w tem mieście malowanych. W nich skupił boski młodzieniec z Urbino całą korną cześć chrześcijaństwa dla idealnej piękności kobiety i uwielbienie dla majestatu Matki. Lecz Michał Anioł, którego cele były zresztą zupełnie odmienne, dorzucił także, jakby mimochodem, kilka kwiatów dla ozdobienia tego ołtarza, a stało się to głównie pod wpływem Lionarda i wskutek rywalizacji z jego sztuką.

Da Vinci, starszy od niego o 23 lat, powrócił do Florencji w styczniu 1501 z Medyolanu, gdzie długi czas przebywał na dworze Ludwika Sforzy il Moro. W kwietniu tegoż roku pracował nad kartonem do św. Anny, a działalność jego, rysunki, które się na zewnątrz wydostawały, wycisnęły niezatarte piętno na całej sztuce florenckiej. Wpływ jego zaznacza się jednak silniej dopiero od marca 1503, w którym to czasie, po kilkumiesięcznej służbie inżynierskiej i fortyfikatorskiej w Kampanii u Cesara Borgii, osiadł z powrotem w Florencji. Stosunek Buonarrotiego do Lionarda nie był przyjaznym. Michał Anioł, krępy, zbudowany silnie, lecz nieharmonijnie, o twarzy oszpeconej, unikający ludzi, posępny idealista, odwrócony od świata a przytem przedwcześnie obciążony troską o byt materyalny rodziny — był skrajnem przeciwieństwem Lionarda, który zamożny, piękny, wykwinny, o wielkopańskich manierach, jak bóg olimpijski pogodnie uśmiechnięty, kroczył przez życie, uwielbiany przez uczniów i przyjaciół, nieludzko mądry, otoczony aureolą malarza, rzeźbiarza, muzyka, uczonego i inżyniera, może najwszechstronniejszy człowiek, jakiego świat oglądał. Ekskluzywna i wybuchowa natura Michała Anioła nie mogła spokojnie odnosić się do szczęśliwego rywala. Charakterystyczną dla stosunku obu mistrzów jest anegdota, którą opowiada Anonymus Magliabecchianus. »Lionardo był człowiekiem wielkiej urody o szlachetnych proporcjach, miłym obejściu i wytwornym wyglądzie. Okrywała go różowa tunika, spadająca do kolan, gdyż było podówczas w modzie, nosić suknie niezmiernie długie; aż do połowy jego piersi spływała w pięknych lokach starannie utrzymana broda. Gdy przechadzał się z przyjacielem w pobliżu S. Trinità, gdzie zebrało się zacne towarzystwo i rozprawiało o pewnym

ustępie w Dantem, zawołano go i proszono, by znaczenie tych wierszy wyjaśnił. Zdarzyło się, że właśnie w tej chwili przechodził obok Michał Anioł, a że go ktoś z towarzystwa pozdrowił, rzekł Lionardo: »Oto idzie Michał Anioł, on wam wytłumaczy te wiersze, o które pytacie«. Na to Michał Anioł, podejrzewając drwiny w tych słowach, odparł gniewnie: »Wytłumacz raczej ty sam, coś zrobił model konia do odlewu — (alluzya do zaczętego przez Lionarda a niedokończonego pomnika konnego Franciszka Sforzy) — i odlewu nie umiałeś do końca doprowadzić, lecz na swą hańbę utknąłeś w pracy«. Z temi słowy odwrócił się tyłem do grupy i poszedł swą drogą. Lionardo zaczerwienił się, słysząc zarzut, a Michał Anioł nie poprzestał na tem, lecz, chcąc go jeszcze ukłuć, dorzucił: »A te medyolańskie kapłony myślały, że ty rzecz taką potrafisz«.

W takich warunkach trudno przypuścić, jakoby wpływ Lionarda, który się w nielicznych zresztą pracach Michała Anioła zaznaczył, był wynikiem przemożniejszej siły twórczej autora »Wieczery«. Znaną jest przecież samodzielność i wybitny indywidualizm Buonarrotego. Prawdziwem jest raczej, że pragnął on współczesnych przekonać o swej wszechstronności artystycznej i zdolności dokonania dzieł cennych także w subtelnym, kompozycyjnie rozważonym stylu da Vinciego.

Najsilniej przez Lionarda natchnionem jest tondo londyńskie. Przejawia się tu wyraźnie zamiar objęcia tematu ścisłą geometryczną konstrukcją, celem podniesienia przypadkowego zespołu osób do godności sztuki i ugrupowania ich według praw artystycznej logiki. Rzeźbiarz, dla którego istnieje tylko ciało ludzkie, ustępuje pierwszeństwa kompozytorowi, który skrupulatnie rozdziela momenty i dba o zachowanie estetycznego rytmu, urozmaica linie pionowe poziomymi i skośnymi. Sposób przesunięcia Dzieciątka w kierunku przekątnej wzdłuż kolan Madonny znany jest z licznych kompozycji rysunkowych Lionarda i przypomina dalekiem echem św. Annę. Nawet przysłowiowy uśmiech Lionardowy pojawia się na twarzy małego Jezusa, który, igrając, ucieka od pacholącego Jana, okazującego w wyciągniętych rękach jakiś niewyraźny przedmiot. Twarz Madonny w ostrym profilu jest najmniej piękną częścią niewykończonego całkowicie dzieła.

W tondzie florenckiem siedząca Madonna trzyma w jednej ręce książkę, drugą obejmuje dziecko. W głębi widać małego św. Jana. Duch Lionarda przebija się chyba w twarzy Jezuska, który uśmiecha się, lecz raczej smutno. W miejsce kompozycji malarskiej wstępuje tu znowu konstrukcja rzeźbiarska, widoczna w kontrapostowym ułożeniu postaci Madonny. Cały korpus zwrócony silnie w prawo, fantastycznie ustrojona głowa patrzy wprost, a nawet z lekkim przechyleniem w lewo.

Wśród licznych zajęć zawodowych umiał Michał Anioł znaleźć chwile wolne, w których — jak pisze Condivi — »rozczytywał się w ojczystych poetach i mowcach, oraz sam pisał sonety«. Niebawem jednak utonął cały



Madonna z dzieckiem i św. Janem. Rzeźba w Bargello w Florencyi. (Fot. Anderson.)

w nowej pracy, która mu dała sposobność wypróbowania swych sił i zmierzenia się wprost z Lionardem. Dożywotni gonfaloniere Rzeczypospolitej, Pier Soderini, powziął myśl przyozdobienia wielkiej sali obrad w ratuszu freskami, któreby w tych tak ciężkich dla Florencyi czasach przypominały jej obywatelom minioną chwałę miasta. Jako temat wybrano bitwę pod Anghiari, w której Florentyńcy odnieśli w r. 1440 zwycięstwo nad kondottierem księcia medyolańskiego, sławnym Piccininem, oraz epizod z wojen pizańskich. Wykonanie pierwszej batalii powierzono na wiosnę 1504 Lionardowi da Vinci, drugiej w sierpniu tegoż roku Michałowi Aniołowi. Zwłaszcza bitwa pizańska miała mieć znaczenie politycznego apelu, gdyż Pizańczycy uwolnili się od panowania Florencyi w 1494 i od tego czasu odzyskanie Pizy stanowiło główną troskę Soderiniego i jego towarzyszy w rządzie. Ścisłejszy wybór tematu pozostawiono Michałowi Aniołowi. Charakterystycznem jest dla jego upodobań, że obrał pamiętną w dziejach Florencyi bitwę pod Casciną, w której Pizańczycy pod wodzą dzielnego kondottiera angielskiego, Johna Hawkwooda, znanego w Italii pod nazwą Giovanni Aguto, napadli zniemacka żołnierzy florenckich, kąpiących się z powodu skwarne go dnia w Arnie, co tym ostatnim nie przeszkodziło zwyciężyć.



Szkic do »Bitwy pod Casciną«. Rysunek piórkowy w Albertynie w Wiedniu.

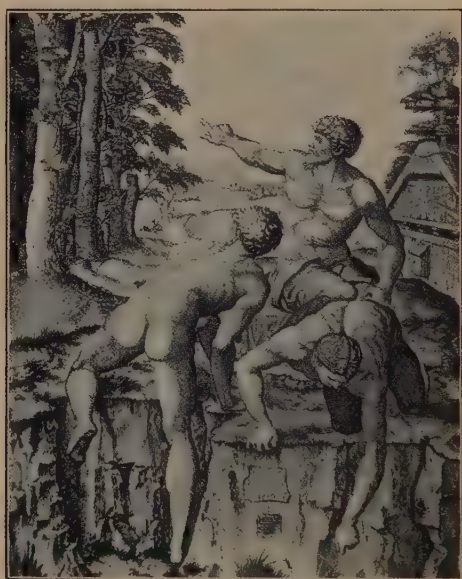


Grupa środkowa z »Bitwy pod Casciną«. Według sztychu Agostina Veneziana.

Zawistny los zniszczył bez śladu zarówno dzieło Lionarda, jak i Michała Anioła. Da Vinci ukończył karton w ciągu r. 1504, o czym świadczą przechowane rachunki za zapłacony materiał i zlepienie papieru, i wziął się bezwzględnie do przeniesienia kompozycji na ścianę. Atoli znany jego pociąg do eksperymentowania w doborze środków technicznych i w tym wypadku okazał się fatalnym. Zamiast malować *al fresco*, użył farb olejnych, a grunt gipsowy, źle przygotowany pryskał mu pod rękami. To też zniechęcony, wykończywszy zaledwie grupę środkową czterech jeźdźców, walczących o sztandar, zaprzestał roboty. Ani prośby, ani gniewy gonfaloniera nie zdołały go nakłonić do skończenia malowidła. Przeciwnie, 30 maja 1506 przeniósł się na dawne pole swej chwały, do Mediolanu, gdzie go w imieniu króla francuskiego uroczyście powitał namiestnik Chaumont. »Bitwa pod Anghiari«, tak karton jak fragment malowidła ściennego, zginęła bezpowrotnie. Niedokładne pojęcie o niej zawdzięczamy jedynie opisowi Vasarego i prawdopodobnie niezupełnie wiernemu rysunkowi Rubensa według grupy czterech jeźdźców, który stał się powszechnie znany dzięki sztychowi Edelinecka.

Michał Anioł pracował nad »Bitwą pod Casciną« z ogromną starannością do marca 1505. Przygotował szereg studyów anatomicznych według żywych

modeli, oraz rysunków całych postaci, których większość jest dziś w wiedeńskiej Albertynie. W chwili wyjazdu mistrza do Rzymu karton nie był skończony; dokumenty stwierdzają, że mistrz pracował nad nim jeszcze po powrocie do Florencji od maja do listopada 1506. Do wykonania fresku nie przyszło wcale. Karton jednakże wywieszono w »*sala grande nuova del consiglio*«, gdzie należał do osobliwości, któremi się Florencja chlubiła. Albertini w swym »Memoriale« szczególny nacisk kładzie na »*li cavalli di Lionardo et li disegni di Michelangelo*«. Około roku 1510 dostał się karton do pałacu Medycich, gdzie stał się, jak niegdyś freski Masaccia, szkołą dla całej generacji artystów. Lecz ten zapal studujących przygotował zgubę



Fragmenty kartonu »Bitwy pod Casciną«. Według sztychów Marc Antonia.

dziełu, gdyż pocięto je na kawałki, które jeszcze w czasach, kiedy Condivi pisał swą biografię, »pokazywano w różnych miejscach i przechowywano jak świętość«. Nie jest tedy prawdziwą wersją Vasarego (podana w życiorysie Bandinello), że to Baccio Bandinelli z zazdrości zniszczył karton, chociaż czyn taki byłby zupełnie zgodny z niskim charakterem tego człowieka, który, mając małe zdolności, ale dużą bezczelność, odważał się rywalizować z Michałem Aniołem, za co mu nadano zasłużone przezwisko »małpy Buonarroto«. Szczątki kartonu przepadły bez śladu, podobnie jak kopia Bastiana de San Gallo, którą opisał Vasari. Wspomnienie tego wspaniałego dzieła daje nam rysunkowy szkic całości w Albertynie, będący pierwszym rzutem koncepcji, tudzież sztychy według poszczególnych fragmentów. Są to: przepyszne



Stworzenie człowieka.

i niewątpliwie wierne trzy sztychy Marc Antonia Raimondi z r. 1510, przedstawiające żołnierzy, wspinających się na brzeg rzeki, jednego z tychże osobno i wreszcie starego wojownika, który wdziewa spodnie; uczeń Marc Antonia, Agostino Veneziano, odtworzył w sztychu z r. 1523 grupę główną, którą raz jeszcze w 1524 odwrotnie powtórzył, oraz szczegół tej grupy, t. zw. żołnierza odchodzącego (il Aregozzo). Natomiast malowidło *en grisaille* w Holkham Hall i sztych według niego L. Schiavonetti'ego są już późniejszą dowolną kompilacją i dają tylko błędne pojęcie całości.

Nic nie charakteryzuje tak świetnie odmienności geniuszu Michała Anioła i Lionarda da Vinci, jak te dwie batalie, które w bezpośrednim sąsiedztwie w jednej sali wisały. Lionardo, umysł jasny, realistyczny, nie wykraczający nigdy poza obiektywną prawdę, wydobyl z bitwy moment najbardziej istotny: walkę o sztandar, która rozwija całą grę wojennej zaciekłości, rozwścieczonych temperamentów, nacierających z furją ludzi, wierzgających i gryzących się koni. Mądrym planem kompozycyjnym obejmując całość, wysunął tę grupę na czoło i rozwiązał dokoła niej akcję w silnie podkreślonych węzłach, dzięki czemu przedstawił wszystkie znamiona bitwy, a przecież uniknął natłoku i zamieszania.



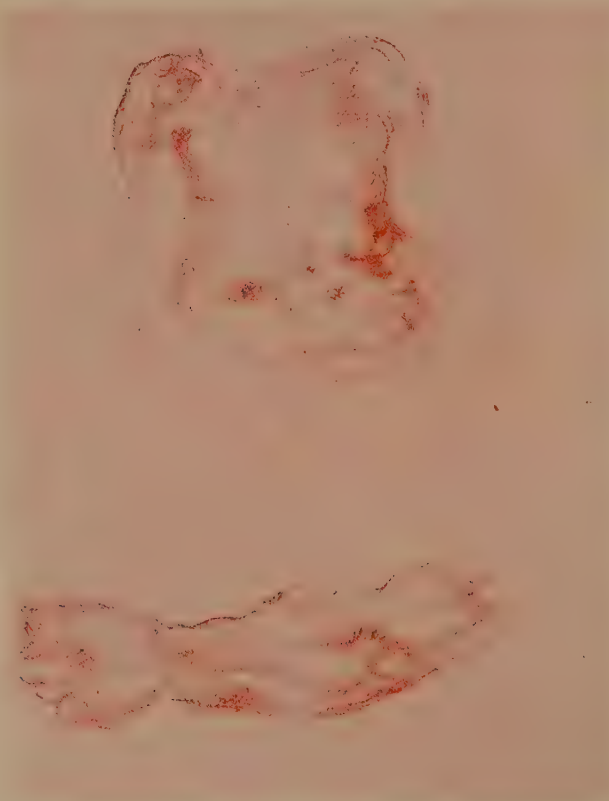
Studyja nóg.

Michał Anioł, duch subiektywny, przebywający swobodnie tylko w świecie form plastycznych, rzeźbiarz w każdym calu, poszedł drogą zupełnie odmienną. Odrzucił wszystko, co tworzy istotę bitwy, a wybrał motyw żołnierzy, zaskoczonych w kąpieli przez wroga, aby mieć sposobność okazania swego mistrzostwa we władaniu kształtami ciała ludzkiego i nasycenia się pięknem męskiej nagości. Nie wiemy, jak wyglądali »jeźdźcy, zaczynający walkę«, o których mówi Vasari. To, o czym sądzić możemy, streszcza się wyłącznie w niezrównanym przepychu nagich ciał, w cudownie wystudowanej różnorodności ruchowych funkcyi organizmu, w zdumiewającej mowie linii i mas. Słów braknie na oddanie wiecznie odnawiającego się czaru tego wspaniałego poematu, którego słowami są sprężyste, jędrne uda młodzieńcze, rozigrane mięśniami grzbiety, atletyczne piersi, muskularne ręce, ciała rozruszane, rozedrgane, kipiące nadmiarem bujnych sił. Każdy z dumnych efebów Sykstyń przyjąłby

do swego dostojnego towarzystwa tego przepysznie zbudowanego żołnierza, który, usłyszawszy pobudkę, ręczo wspina się na skalny brzeg rzeki, lub tego nagiego młodzieńca, który, przykląkszy, podaje rękę swemu koledze i pomaga mu wydobyć się z nurtów Arna. Ileż bystrej obserwacyi i bezpośredniego życia tkwi w ruchach innych żołnierzy! Jeden z nich, odwrócony tyłem, odziany już, zapina rzemień u pasa i spieszy do walki; obok niego inny, obnażony jeszcze, przysiadł na ziemi i odwraca się gwałtownie w tył, wypatrując nieprzyjaciela; inny przechylił się ponad osłabionym, rannym może towarzyszem i rzuca się na pomoc żołnierzowi, którego ręce tylko widoczne, kurczowo wbite w skałę każą się domyślać rozpaczliwej walki z falami. Stary jakiś wojownik, który łysinę bluszczem osłonił przed słońcem, naciąga z trudem spodnie na zmoczone nogi. Inny wreszcie do połowy już odziany, przerwał na chwilę swe zajęcie i wskazuje w stronę, skąd zbliża się napad.

Rozumie się zapał artystów florenckich, którzy gromadzili się z podziwem przed kartonem i kopiowali go, sztychowali, uczyli się. Nie brak wśród nich i najgłośniejszych imion; Vasari wylicza między innymi: Andrea del

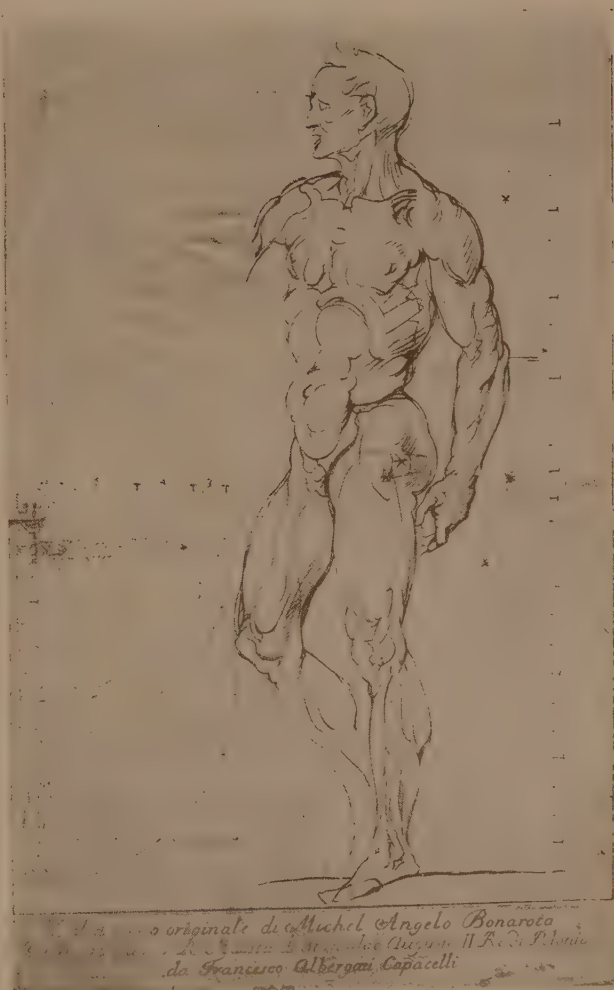
Sarto, Francia Bigia, Jacopa Sansovina, Rossa, Tribola, Jacopa da Pontorno, Hiszpana Alonsa Berruguete, wreszcie Rafaela Santi z Urbino, który tu po raz pierwszy zetknął się z wielką sztuką swego późniejszego rywala. Artyści ci nauczyć się mogli z kartonu bitwy pod Casciną nie tylko anatomii, perspektywy, skręceń najśmielszych i najdoskonalszej kinetyki. Objawiła się tu nadto sztuka, do której należeć miała przyszłość. Michał Anioł zerwał z realizmem quattrocenta, gubiącym się w szczegółach, i wstąpił na drogę symbolizowania indywidualnych intencji zapomocą uogólniającej linii. Ciężka fizyczna masa pozostaje i teraz wymodelowaną



Studyum torsu i ręki.

z największą precyzją, lecz przyłącza się zasadnicza, śmiało i wyraziście nakreślona linia konturowa, która, biegnąc nieprzerwanie, nadaje jej formę, ożywia ją i porywa. Odtąd linia jest w działalności malarskiej Michała Anioła elementem indywidualnym, heroicznym, i jak w kartonie bitwy pizańskiej służy do unaocznienia rozpetanego ruchu, tak w Sykstynie staje się symbolem tajemniczego, odwróconego od ziemi, nadludzkiego życia duszy twórczej.

Rywalizacya z Lionardem zaznacza się także w rysunkach Michała Anioła. Niestety, ta część jego twórczości, będąca ogromnie ważnym naukowym środkiem pomocniczym do zgłębienia właściwości stylowych i do zrozumienia genezy dzieł, nie została dotąd wyczerpująco zbadaną, ani chronologicznie i tematowo ściśle sklasyfikowaną. Z bogatych zbiorów rysunkowych w British Muzeum, Luwrze, Albertynie, Lille (Museum Wicar), w Uffiziach, w Akademiiach weneckiej i florenckiej najwcześniej zbiór uniwersytetu oxfordzkiego doczekał się prawdziwie wzorowego opracowania w krytycznym katalogu J. C. Robinsona z r. 1870. Wśród tych rysunków dadzą się rozróżnić studia anatomiczne, robione na trupach, studia według żywych modeli, szkice do dzieł malarskich lub rzeźbiarskich, badania nad mimiką i charakterem głowy, wreszcie samoistne, mniej lub więcej wykończone kompozycje. Przed zetknięciem się z Lionardem, w czasie studyów w S. Spirito i w Rzymie, powstał cały szereg rysunków, których główną



Studjum anatomiczne, według ryciny z rysunku Michała Anioła, którą Franciszek Albergati Capacelli ofiarował królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu.



Stydium z pierwszej epoki rzymskiej.
Rysunek z Albertyny w Wiedniu. (Fot.
Braun, Clement i Sp.)

cechą jest wybitne podkreślanie szczegółów anatomicznych. Badanie organizmu ludzkiego i śledzenie wewnętrznej jego konstrukcji odzwierciedla się w studyach nóg, ramion, rąk, grzbietów, piersi lub całych postaci. Do tej kategorii należy rysunek, którego rycinę ofiarował Alberghati Capacelli królowi Stanisławowi Augustowi. Widzimy na nim, z jaką dokładnością, z jaką geometryczną ścisłością przeprowadzał Michał Anioł swe badania. Zapomocą studyowania zwłok przygotowaną też została postać Chrystusa w »Pietà« (rysunek w Albertynie). Z pierwszej epoki rzymskiej mamy szkice, okazujące reminiscencye klasyczne (Muzeum Wicar w Lille), lub pozostające w związku z wykonanemi wówczas rzeźbami (Albertyna, Luwr). Ciekawym przyczyńkiem do wpływu antyków na Michała Anioła jest rysunek w Musée Condé w Chantilly, przedstawiający Wenus Medycejską w dwóch pozycjach. Pochodzi on jeszcze z czasów nauki w ogrodach przy S. Marco. Wszystkie te studia i szkice rysowane są jednakowym sposobem. Wszędzie występują śmiałe, grube pociągnięcia piórkiem lub kredką, wyraziste, często przecinające się linie służą do uwydatnienia anatomii i do wydobycia form ciała. Zaznajomienie się z pracami Lionarda wywołuje zmianę. Powstają teraz studia głów, na których charakterystyczny wyraz lub idealną piękność artysta kładzie główny nacisk. Poetyczny polot, który Lionardo umiał nadać każdemu, choćby najbardziej ulotnemu rysunkowi odbił się na całej sztuce flo-

renckiej i nawet Michała Anioła napęlił chęcią współzawodnictwa. W szeregu rysunków z lat 1501 do 1505 uwydatnia się ścisły związek z Lionardem. Dzielą się one na dwie kategorie: jedną tworzą głowy młodzieńców idealnie piękne, lub głowy mężczyzn i starców o wyrazie twarzy tak skrajnie zindywidualizowanym, że graniczą prawie z karykaturą i przypominają żywo fizyognomiczne studia da Vinci; do drugiej należą głowy kobiece o fantastycznym stroju



Studyum ciała.

głowy i dziwnie misternej fryzurze, co również cofa się do wzorów Lionarda. Jako przykłady pierwszej grupy znajdujemy w Oxfordzie znaną kartę z jedenastu głowami, wykonanemi sangwiną, gdzie umiejętne użycie światłocienia dla podniesienia wyrazu i lionardowy układ loków dają świadectwo tego nowego stylu, którego Michał Anioł trzymał się przez pewien okres. Podobny charakter okazują piękne głowy w Uffiziach. Zaliczano tu także studyum fizyognomiczne z Uffiziów, znane pod nazwą »szału«, z tak wirtuozowską charakterystyką anormalnego stanu psychicznego, że łatwo może być wzięte za utwór Lionarda. Nowsze jednak badania stwierdziły, że jest to kopia rysunku Michała Anioła z Windsor-Castle, będącego szkicem do postaci jednego z demonów w »Sądzie ostatecznym«. Okazy drugiej grupy spotykamy w Uffiziach na karcie, przedstawiającej trzy ufryzowane i ustrojone głowy kobiece, jako też w biuście kobiecym w profilu o bogatych warkoczach, spływających na obnażoną pierś, z dyademem na czole i rodzajem hełmu na tyle głowy. Rysunek ten z epoki wczesnej nazwano mylnie portretem Vittorii Colony. Także w rysunkach do »Bitwy pod Casciną« widocznym jest nowy sposób traktowania ciała, zbliżony do delikatnego, malarskiego stylu Lionarda. Wpływ tego genialnego twórcy był jednak ostatnim, jakiemu poddał się Michał Anioł. Odtąd był już zawsze i wyłącznie sobą, co więcej: narzucił swą potężną indywidualność artystyczną nie tylko współczesnym, ale całej półtorawiekowej sztuce baroku.

Studium rysunków rozszerza wybitnie pojęcie o widnokręgach jego sztuki. Zarzucano mu niejednokrotnie (Witkiewicz, Klaczko), że zbyt wyłącznie utkwiał w ciele ludzkim, że zakres jego wyobrażeń artystycznych był skutkiem tego uboższym, niż Raffaela. Dokładny przegląd rysunków musi wykazać jednostronność tych sądów, musi przekonać, że Michał Anioł, gdy chciał, umiał w sferach najbardziej odległych od terenu swej wielkiej, ogólnie znanej sztuki doprowadzić do absolutnych wyżyn doskonałości.

Rok 1505 jest przełomowym w twórczości Buonarrotego. Z chwilą powrotnego wyjazdu do Rzymu rozpoczyna się w jego życiu okres bohaterski: Michał Anioł staje się takim, jakim go wieki nam przekazały. Aby zrozumieć tytaniczny czyn jego w Sykstyń, aby nie widzieć w tem dziele cudownego daru bogów, spadłego z niebios, trzeba koniecznie powiązać syntetycznie przewodnie nici dotychczasowej pracy mistrza i zmierzyć zapas jego sił.

Formy, w których zaczął się dla Michała Anioła układać artystyczny pogląd na świat, miały charakter ściśle malarski. Pierwsze prace, znane nam tylko z opowiadania, są rysunkami lub malowidłami. Rysunek przez cały ciąg twórczości mistrza pozostaje rzeczą pierwszorzędną wagi. Znamy ich wiele, wiele zaginęło, a wszystkie wykazują taką pewność ręki, takie malarskie poczucie linii, że zadziwia to wprost u człowieka, który zawsze stanowczo twierdził, iż rzeźba jest jedyną jego właściwą sztuką. Ta rysunkowa doskonałość Michała Anioła dała nawet Vischerowi powód do twierdzenia, że jedynie



Studia głów. Rysunek sangwiną w Casa Buonarroti we Florencji. (Fot. Alinari.)

na tem polu geniusz jego w całej pełni się objawił. A przecież Ghiberti mawiał, że rysunkiem rzeźbiarza jest modelowanie w glinie! Tem ostatniem gardził Buonarroti, musiało więc w nim tkwić więcej elementów malarskich, aniżeli sobie sam to uświadamiał. Zrozumiałem jest wobec tego, że mógł największych swych dzieł dokonać właśnie na polu malarstwa.

Przejście do stylu rzeźbiarskiego dokonywa się powoli i stopniowo. Ogniwem łączącym jest płaskorzeźba. »Madonna przy schodach« i »Walka Centaurów« należą do tej kategorii dzieł sztuki, w których zasadnicza cecha

stylu malarskiego, dwuwymiarowość, nie jest jeszcze przezwyciężoną. Co więcej nawet stawna »Pietà«, nie mówiąc już o pracach bolońskich, nie może być uważaną za dzieło, które wyszło z pojęć czysto rzeźbiarskich. Obliczoną jest wyłącznie na widok z frontu; niezbędny warunek wrażenia w pełni plastycznego, możność okrażenia rzeźby z niesłabnącem nigdy napięciem estetycznego działania, nie został dopełniony. Stało się to dopiero w utworach, pozostających pod bezpośrednim wpływem rzeźby antycznej, w »Bakchusie«, a w całej doskonałości w »Dawidzie«. Zetknięcie się z antykami w ogrodach San Marco i ze skarbami sztuki starożytnej w Rzymie dopomogło Michałowi Aniołowi



Studyum głowy. Rysunek sangwiną w Uffiziach we Florencyi.

do uświadomienia sobie istotnych cech stylu plastycznego. Idealną tego stylu demonstracją jest »Dawid«, najdoskonalszy wzór transsubstancjacji plastycznej. Miejsce jednej płaszczyzny dwuwymiarowej, widzialnej z frontu, zajmuje bryła o tysiacych załomach, o niezliczonych profilach, która chce być widziana zewsząd, nie liczy się z pewnem miejscem, ale może stanąć gdziekolwiek, światłocienia nie czerpie z warunków niezmiennie przez artystę narzuconego o-

toczenia, ale pozwala przypadkowemu światłu igrać swobodnie po swej powierzchni i ruchliwe, proteuszowe wlewać w nią życie.

Rzeźba taka wogóle, a zwłaszcza u Michała Anioła, wypowiada się wyłącznie w nagim ciele ludzkim, specjalnie w ciele męskim. Ukochanie nieskazitelnego piękna organizmu młodzieńczego jest właściwością jego psychofizyki, występuje od najwcześniejszej młodości, umacnia się działaniem uczuciowych, estetycznych i filozoficznych czynników jego ducha. Człowiek, wielbiciel Platona i twórca plastyczny łączą się w zgodnym entuzjazmie, którego owocem jest zakończenie zwyciężkim czynem trwających od Masaccia wysiłków nad ponownem stworzeniem przez sztukę ciała ludzkiego. W pierw-

szym okresie Michała Anioła nie wykracza ono poza granice realizmu; mistrz zbiera dopiero z natury zapas form i doświadczeń, z których kiedyś wzniesie potężny pomnik dla swej oderwanej od życia ziemskiego duszy; wyjątkowo głowa Dawida, nadzy młodzieńcy w tle św. Rodziny odsłaniają czysto subiektywne strony jego istoty. Forma idealna pojawi się aż w Sykstynie; odtąd ciało ludzkie nie będzie kopią natury, ale odbłaskiem idei. W tych czasach dopiero rozwinię swobodnie skrzydła prometeizm, pęd do kolosalności, którego zwiastunem był Dawid. Nie można twierdzić, że kolosy starożytne na rzymskim Monte Cavallo zrodziły ten kierunek umysłu i sztuki Michała Anioła. Tkwił on w nim niewątpliwie samorodnie. Ale czyż bez znajomości antycznych wzorów byłby wyrobił w sobie przekonanie o fizycznej możliwości urzeczywistnienia swych tytanicznych pomysłów?

Twórca nawskroś subiektywny, dla którego linia i bryła były zgłoskami płomiennych poematów duszy, nie mógł wyrażać się w formach spokojnych. Gwałtowny, niepohamowany ruch, wyrazisty gest, są nieodłączne od sztuki Michała Anioła. Ruch ten ma charakter wybitnie rzeźbiarski, nie rozwija się, jak u malarzy, w przestrzeni, ale rodząc się z wnętrza postaci, ogranicza się do jej obrysu. Powstaje stąd kontrapost, który w technicznym znaczeniu jest wprowadzeniem różnorodności w układzie członków ciała, symetrycznie sobie odpowiadających, a dalej w pozycji głowy w stosunku do torsu, tegoż do nóg i t. d. Kontrapost Michała Anioła nie ma jednak nic wspólnego z zimnem akademickim wyrachowaniem, lecz zawsze z artystyczną koniecznością wpływa jako rytm nastrojowy z uczucia, z pobudzonego życia psychicznego. W epoce dotąd omówionej św. Mateusz i Madonna w św. Rodzinie są najsłynniejszymi przykładami kontrapostu. W Kupidynie bowiem jest ten motyw przeprowadzony z taką konsekwentną skrajnością, że właśnie dlatego należy to dzieło przenieść do lat późniejszych. Św. Mateusz jest pierwszą z tych postaci, uchwyconych w chwili przejścia ze spoczynku do ruchu, rozwiązujących trudny problem człowieka stojącego lub siedzącego, a przecież gwałtownie poruszonego. Moment spokoju wyraża się w ciężkiej, fizycznej masie, która w rzeźbie czyni zadość prawom statyki i równowagi. Do walki z nią występuje siła odśrodkowa, kontrapost, moment ruchu, który jak błyskawica przebiega spokojną masę i powołuje ją do spotęgowanego życia. Ruch ten ma swoje źródło nie w świecie ciał, lecz w świecie dusz. Jak długo umysł twórcy jest pogodny, niewzburzony namiętnością i znojem, jak długo zwraca się do świata z chętną, przedmiotową ciekawością, postaci jego trwają w spokoju, równowadze ich wewnętrznej odpowiada równowaga fizyczna. Im bardziej posepnieją duchowe widnokreśli, im głębiej schodzi duch do otchłani cierpienia, im więcej oddala się od zewnętrznej przypadkowości, tem silniej bierze kontrapost górę nad bezwładną bryłą,

Przeniesiona na motywy malarskie walka dwóch sił sprzecznych rozgrywa się pomiędzy masą a konturem. Kiedy Michał Anioł był jeszcze rea-

listą, wyładowywał swą energię artystyczną przede wszystkim na możliwie doskonałe przetworzenie płaszczyzny objętej konturem. Było nią wyłącznie ciało ludzkie, na którego subtelne wymodelowaniu głównie twórca zależało. Z chwilą, gdy go płomień uczucia i myśli porwały na wyżyny idealizmu, zaczął przemawiać silnie zaznaczonym konturem. Pojawiają się te linie pełgającego płomienia, wijącego się węża, o których mówi Lomazzo. Niespokojny bieg konturu wprawia w vibrację postaci, które nabierają takiej pełni życia, że wobec nich samo życie wydaje się martwym.

Ten cud, zapowiedziany kartonem bitwy pizańskiej, dokonał się na stropie Sykstyń.



II.

Na samotnym szczycie.

»*Magnarum semper molium avidus*« — taki przydomek nadano kardynałowi kościoła San Pietro in Vincoli, Giulianowi della Rovere, który jako Juliusz II zasiadł na stolicy papieskiej 1 listopada 1503 r. Urodzony w Savonie w 1443 z rodziców niskiego pochodzenia był, podobnie jak Napoleon, jednym z tych wielkich parweniuszów w historii, którzy stali się »panami i mistrzami gry świata« nie przy pomocy niezasłużonych przywilejów krwi, ale dzięki osobistej tężyznie ducha i żądzy życia ponad zwykłą miarę. Jest w jego charakterze wiele rysów wspólnych z Michałem Aniołem. Obaj gardzili wszystkim, co łatwe i pospolite, a zapalali się do wielkich pomysłów i pożąдали nadludzkich trudów. Obaj, jeden w sztuce, drugi w czynie, nadawali swym dziełom znamię bohaterskiej mocy i potęgi, która rozsiewała dokoła nich niesamowitą grozę wielkości. I Juliusz II był *terribile*... Zapalony wielbiciel antyków, przejął jakby z gruzów starożytnego świata w spadku po rzymskich imperatorach ich pragnienie wszechwładzy, ich despotyzm, ich bezwzględny indywidualizm. Wielki styl cechuje zawsze jego działanie. W polityce zaborczej był spadkobiercą tradycji swego stryja, Sykstusa IV, ale nie kierował się egoistycznym nepotyzmem, nie zdobywał po to, by, jak tamten, obdarzać księstwami swych krewnych, lecz aby rozszerzyć terytorjum państwa kościelnego. W tym celu ukorzył buntowniczych rzymskich baronów, w tym celu walczył z Wenecją o Romagnę i odzyskał od niej Rimini, Rawennę, Faenzę. A już zupełnie nowożytny sztandar narodowej odrębności podniósł, gdy zawiązał ligę pod hasłem »precz z barbarzyńcami z Italii«.

Podobnie jak Aleksander VI, i Juliusz II nie wzdrygał się przed rozlewem krwi. Ale gdy okrutny Borgia uciekał się do skrytobójczego mordu, do trucizny i sztyletów, Rovere wołał walczyć otwarcie jako wódz. Dwudziestego

szóstej sierpnia 1506 miał świat to bezprzykładne widowisko, że papież konno i z mieczem u boku wyruszył z Rzymu na zdobycie Perugii i Bolonii. Ciampolo Baglioni i Giovanni Bentivoglio, jakby przerażeni tą zdumiewającą energią Chrystusowego namiestnika, ustąpili bez oporu.

To pragnienie działania w wielkim stylu nie opuszcza także Juliusza II jako opiekuna i protektora sztuki. Również jego poprzednicy zatrudniali artystów i popierali ich prace, lecz to, co powstało z inicjatywy Juliusza, przyciemniło wszelkie ich zasługi. Michał Anioł, Bramante, Raffael — najznakomitsi geniusze sztuki włoskiej i światowej — musieli z nim współdziałać w staraniu o otoczenie jak najjaśniejszym blaskiem stolicy papieskiej. Rovere umiał każdemu z nich znaleźć najwłaściwsze pole do urzeczywistnienia się ich twórczej mocy. Freski w Sykstyнії, kościół św. Piotra, Stanze watykańskie — oto tytuły wiecznej chwały Juliusza II jako mecenasa sztuki. Wobec tych epokowych dzieł na drugi plan schodzą budowy, malowidła i rzeźby, wykonane z jego polecenia, gdy jeszcze był kardynałem, tudzież w pierwszych latach pontyfikatu. A szereg ich długi: kruchty kościoła St. Apostoli, Palazzo Colonna, klasztor San Pietro in Vincoli, twierdza w Ostii, odnowienie klasztoru w Grottaferrota. Z malarzy zatrudniał Perugina w swym pałacu i Pinturicchia w Sta Maria del popolo, z rzeźbiarzy Antonia Pollajuola (grobowiec Sykstusa IV) i Andrea Sansovina (grobowiec kardynała Ascania Sforzy i kardynała Girolama Basso della Rovere); z architektów najmilszym mu był w owym czasie Florentyniec Giuliano da San Gallo, który pracował dlań w Ostii i w Savonie.

Juliusz II wstąpił się jako władca państwa, jako polityk, patriota i opiekun sztuki. Sobór laterański był widowym znakiem jego potęgi. Ostatni wspaniały karnawał rzymski w r. 1513 stał się apoteozą świeckiej władzy papieża. »*Julii II, Pont. Max. Italiae liberatori et schismatis extinctori*« — taki napis widniał na czele tryumfalnego pochodu. Nie było tam mowy o bogobojnych czynach »sługi sług«, pasterza chrześcijańskiej owczarni. Na tem polu niczem się Juliusz II nie odznaczył. Już jeden z współczesnych powiedział o nim: »Nie jest on świętobliwym papieżem, ale dzielnym imperatorem«.

Za poradą Giuliana da San Gallo powołał papież w marcu 1505 Michała Anioła do Rzymu, bez żadnego jeszcze określonego planu. Pragnął go tylko wogóle mieć na swoje usługi. Dopiero po kilku tygodniach powierzył mu wykonanie swego grobowca, jeszcze za życia. Z tą chwilą zaczyna się dla mistrza »tragedya grobowca«, *la tragedia del sepolcro*, której ostatni akt rozegrał się dopiero w r. 1545. Prolog był świetny. Buonarroti chwycił się pomysłu z entuzjazmem, wykończył rysunkowy projekt olbrzymiego grobowca z szybkością zdumiewającą i już w kwietniu udał się do Carrary dla wyszukania bloków marmuru. Kontrakty z kamieniarzami o dostawę materiału do Rzymu z 12 listopada i z 10 grudnia dochowały się do naszych czasów. Ośm miesięcy spędził Michał Anioł wśród kamieniołomów, a tajemniczy

związek jego duszy z marmurem nasuwał mu gigantyczne pomysły. Pewnego dnia przyszła mu ochota przemienienia skały nadmorskiej w olbrzymią postać ludzką, któraby, zdaleka widoczna, służyła żeglarzom jako sygnał. Pragnął przewyższyć twórcę kolosa Rodyjskiego! Lecz nie mniej tytaniczny grobowiec papieża kazał mu wracać do Rzymu. Stał tam w grudniu, a niebawem nadszedł ogromny ładunek marmurów, które złożono na placu św. Piotra. Juliusza ogarnął zapał; niecierpliwie śledził postępy pracy a nawet, dla ułatwienia sobie komunikacji z artystą, kazał jego pracownię wiszącym mostem połączyć z Watykanem.

Lecz jakże gorzkie rozczarowanie przyniosły Michałowi Aniołowi najbliższe miesiące! Papież porzucił wkrótce zupełnie plan grobowca, a zajął się wyłącznie przebudową św. Piotra. Może to była zabobonna trwoga, że źle jest za życia myśleć o swym grobie. Może na tę zmianę wpłynęła jego wielkoduszność, która kazała przed sprawą osobistą dać pierwszeństwo sprawie chrześcijaństwa. Pośrednio sam grobowiec nasunął projekt rozszerzenia starej bazyliki. Z powodu jego kolosalnych rozmiarów, niełatwo było znaleźć dlań miejsce. Kościół św. Piotra nie mógłby go pomieścić. Obrano więc na ten cel nową trybunę, zaczęta w XV wieku przez Rosselina, którą jednak trzeba było dopiero ukończyć i połączyć z dawną budową. Stąd wyłoniła się myśl zupełnej przebudowy bazyliki św. Piotra, z którą już dawniej nosił się Papież Mikołaj V., ujrawszy rysunki Bramanta, które zapowiadały dzieło, wspanialsze od wszystkich budowli starożytnych, zapalił się do nowego przedsięwzięcia i o niczem innym nie chciał już słyszeć. Dziesięć tysięcy dukatów, przeznaczonych pierwotnie na grobowiec, wolał użyć na kościół. Według inspirowanej przez samego mistrza biografii Condiviego, do pogńębienia Michała Anioła przyczyniły się intrygi Bramanta, który nie mógł ścierpieć, aby kto inny dzielił się z nim łaską papieża. Condivi podaje nawet bardziej niskie pobudki. Bramante miał się obawiać, aby Buonarroti nie spostrzegł i nie doniósł papieżowi, że architekt nadworny do powierzonych sobie budowli używa lichego materiału, chcąc w ten sposób zyskać pieniądze na wesołe i zbytkowne życie.

Dalszy przebieg wypadków najdosadniej maluje sam Michał Anioł w liście z r. 1542 do jednego z egzekutorów testamentu Juliusza II.

»Gdy nalegałem na papieża, jak tylko mogłem, aby sprawę grobowca naprzód posunąć, kazał mię pewnego dnia rano, gdym chciał z nim mówić w tej sprawie, oddalić przez jednego ze swych konnych gwardzistów. Biskup z Lukki, który to widział, rzekł rajtarowi: »Chyba nie wiesz, kogo masz przed sobą«. Wówczas rajtar zwrócił się do mnie: »Przebacz, szlachetny panie, ale mam taki rozkaz«. Poszedłem do domu i napisałem do papieża, co następuje: Ojcie święty! Dziś rano z polecenia Waszej Świątobliwości wypędzono mię z pałacu. Z tego powodu donoszę ci, Panie, że odtąd, jeśli chcesz mieć mię, możesz mnie szukać gdzieindziej, a nie w Rzymie«. List ten posłałem na ręce

marszałka, Messer Agostina, z poleceniem, aby go wręczył papieżowi, w domu zaś zawołałem stolarza Cosima, który u mnie mieszkał i robił sprzęty dla mego domu, i pewnego kamieniarza, który teraz jeszcze żyje, a także u mnie mieszkał i powiedziałem im: »Poszukajcie żyda, sprzedajcie wszystko, co jest w domu i chodźcie ze mną do Florencji«. Papież, po otrzymaniu mego listu, pchnął za mną pięciu konnych, którzy mię około trzeciej w nocy dopędzili w Poggibonsi i oddali mi list papieski tej treści: »Rozkazuję ci, abyś natychmiast po otrzymaniu tego pisma, pod karą Naszej niełaski, wrócił do Rzymu«. Posłańcy żądali odemnie odpowiedzi, na znak, że mię znaleźli. Odpisałem papieżowi, że powrócę, skoro dotrzyma tego, do czego się wobec mnie zobowiązał, w przeciwnym wypadku niech się nie spodziewa, aby mię miał kiedykolwiek. W czasie mego pobytu w Florencji przysłał Juliusz trzy »breve« do signorii. Po otrzymaniu ostatniego posłano po mnie i powiedziano mi w signorii: »Spłatałeś papieżowi figła, jakiego nie pozwoliłby sobie król francuski. My nie chcemy z powodu ciebie zawikłać się w wojnę z papieżem Juliuszem: trzeba, abyś poszedł do niego, a jeśli chcesz do niego wrócić, damy ci listy takiej wagi, że wszelką krzywdę, jakąby ci chciał wyrządzić, signoria za swoją będzie uważała«. Tak też uczynili, a ja powróciłem do papieża«.

Michał Anioł uciekł z Rzymu 17 kwietnia 1506; następnego dnia rano w niedzielę »in albis« położył papież kamień węgielny pod nowy kościół św. Piotra.

Miała ta ucieczka inny jeszcze powód. W liście do Giuliana da San Gallo z 2 maja 1506 pisał Buonarroti: »Wypędziło mię także coś innego, o czym nie chcę pisać. Doszło do tego, że gdybym dłużej w Rzymie pozostał, mógłbym się prędzej doczekać mego grobu, niż papieskiego«. Po prostu, słusznie czy niesłusznie, obawiał się Michał Anioł osobistej napaści ze strony Bramanta. Jest to drugi w jego życiu wypadek ucieczki pod wpływem niepokojących przeczuć, niesamowitej trwogi.

Rozgniewanego mistrza nie zdołały przebłagać listy papieża do florenckiej signorii, zapewniające artyście bezkarność i niezmienną łaskę, jeśli powróci do Rzymu. Długo też bezskuteczne było pośrednictwo ulubieńca papieskiego, kardynała Pavii, Francesca Alidosi, który słynął z piękności fizycznej i z wolnomyślnego upodobania w dziełach Erazma z Rotterdamu. Michał Anioł gotów był pracować nad grobowcem w Florencji, ale do Rzymu nie chciał wracać za żadną cenę. Oświadczył, że raczej przyjmie wezwanie sułtana i pojedzie do Turcji budować most między Konstantynopolem a Pera! Pojednanie z papieżem nastąpiło dopiero w Bolonii. Juliusz II odbył jako zwycięzca wspaniałą wjazd tryumfalny do tego miasta 11 listopada 1506. Dla uświetnienia chwili zapragnął ofiarować swój posąg w darze ludowi, który go witął radośnie jako oswobodziciela i zbawcę ojczyzny. Oczywiście wykonanie posągu miało być powierzone Michałowi Aniołowi. Rozpoczęły się znów zabiegi celem przebłagania artysty, który tym razem uległ. Niechętnie, »jak na ścięcie«,

poszedł pod koniec listopada do Florencyi, zaopatrzony przez signorię w glejt, którego treść niezmiernie jest charakterystyczną. »Oddawcą listu — pisał Soderini — jest Michał Anioł, rzeźbiarz, którego posyłamy, aby służył Jego Świątobliwości, naszemu panu, wedle Jego woli. Zapewniamy, że jest to dzielny młody człowiek, jedyny w swej sztuce w Italii, a może nawet w całym świecie. Nie możemy go dość gorąco polecić; natura jego jest tego rodzaju, że dobrem słowem i łagodnością wszystko można u niego uzyskać. Trzeba mu miłość okazać i dać dowody życzliwości, a dokona rzeczy, które w podziw muszą wprowadzić każdego widza«. Pierwsza audyencya u papieża, którą szczegółowo opowiada Condivi, zakończyła się zupełnie niespodziewanym epizodem, niepozbawionym komizmu. »Gdy papież (który właśnie siedział przy jedzeniu w pałacu szesnastu) zobaczył Michała Anioła, przemówił doń z niechętnym gestem: »Było twym obowiązkiem Nas szukać, a ty czekałeś, aż My do ciebie przyjdziemy«. Michał Anioł ukląkł i prosił papieża donośnym głosem o przebaczenie, podając na swe usprawiedliwienie, że pobłądził nie ze złej woli, ale ze zgryzoty, gdyż nie mógł przeboleć, że go tak haniebnie wypędzono. Papież powstał, opuścił głowę, nie nie odpowiadając, i wydawał się strapionym; wtem podniósł się kardynał Soderini i wstawiając się za Michałem Aniołem, aby go znów do łaski przywrócić, rzekł: »Niech Wasza Świątobliwość nie zważa więcej na jego błąd, gdyż uczynił to z głupoty. Malarze, którym ich sztuka w głowie przewraca, wszyscy są tacy«. Na to odpowiedział papież w gniewie: »Pozwalasz sobie obrażać go tak, jakbym ja tego nie zrobił. Głupcem i złoczyńcą ty jesteś, nie on. Zabieraj się zaraz odemnie, nieszczęśniku!« A gdy ów się nie ruszał, wyrzucili go słudzy papieża za drzwi. Skoro papież wylał w ten sposób na biskupa nadmiar swej złości, przywołał Michała Anioła, przebaczył mu i polecił, aby aż do dalszych rozkazów Bolonii nie opuszczał«.

Despotyzm Juliusza II, który żądał bezwarunkowo posłuchu, zmusił artystę do pracy w spiżu pomimo ociągania się i niechęci z jego strony. »Polecił mi wykonać swój posąg w spiżu w postaci siedzącej — pisał Michał Anioł do ojca — który miał mierzyć około siedmiu stóp. Pytał mnie o koszt, a gdym oświadczył, że 1000 dukatów na odlew wystarczy, że jednak odlewnictwo nie jest moją rzeczą i że do niczego nie mogę się zobowiązać, odrzekł: Idź, rób i odlewaj tak długo, dopóki ci się nie uda, a ja dam ci tyle, że będziesz zadowolony«. Pobyt w Bolonii zgotował Michałowi Aniołowi wiele przykrości i niepowodzeń. Z początku nie miał gdzie mieszkać i musiał ze swymi trzema ludźmi spać w jednym łóżku. Pomocnicy wzięci z Florencyi, Lapo i Ludovico, okazali się takimi nieponiami i wydrwigroszami, że musiał ich wypędzić, co go naraziło na najzłośliwsze plotki i oszczerstwa z ich strony. Mimo to praca postępowała szybko. Papież odwiedził artystę w jego pracowni za kościołem św. Petroniusza 29 stycznia 1507, udzielił mu swego błogosławieństwa i, oglądając model, wyraził swe najwyższe zadowolenie. Michał Anioł spodziewał się, że już na Wielkanoc będzie mógł wrócić do Florencyi.

Przygotowania do odlewu ukończył jednak dopiero pod koniec czerwca. Wtedy nastąpiła katastrofa. Sprowadzony z Mediolanu Bernardino d' Antonio del Ponte nie był widocznie mistrzem w swej sztuce, gdyż odlew się nie udał. Postać papieża tylko do pasa wyszła z formy. Niezrażony zmarnowaniem swej pracy i znaczną szkodą pieniężną, wziął się artysta do sporządzenia nowego odlewu. Pracował dniem i nocą, często nie rozbierając się, tak, że nieraz obuwie razem ze skórą z nóg zdejmował. Pod koniec roku posąg był ukończony i odlany, a 21 lutego 1508 ustawiono go wśród wielkich ceremonii w niszy na fasadzie kościoła S. Petronio. Efekt materyalny pracy bolońskiej był dla Michała Anioła bardzo niekorzystny. »Pod koniec dwóch lat, które tam spędziłem, przekonałem się, że zarobiłem 4½ dukata«.

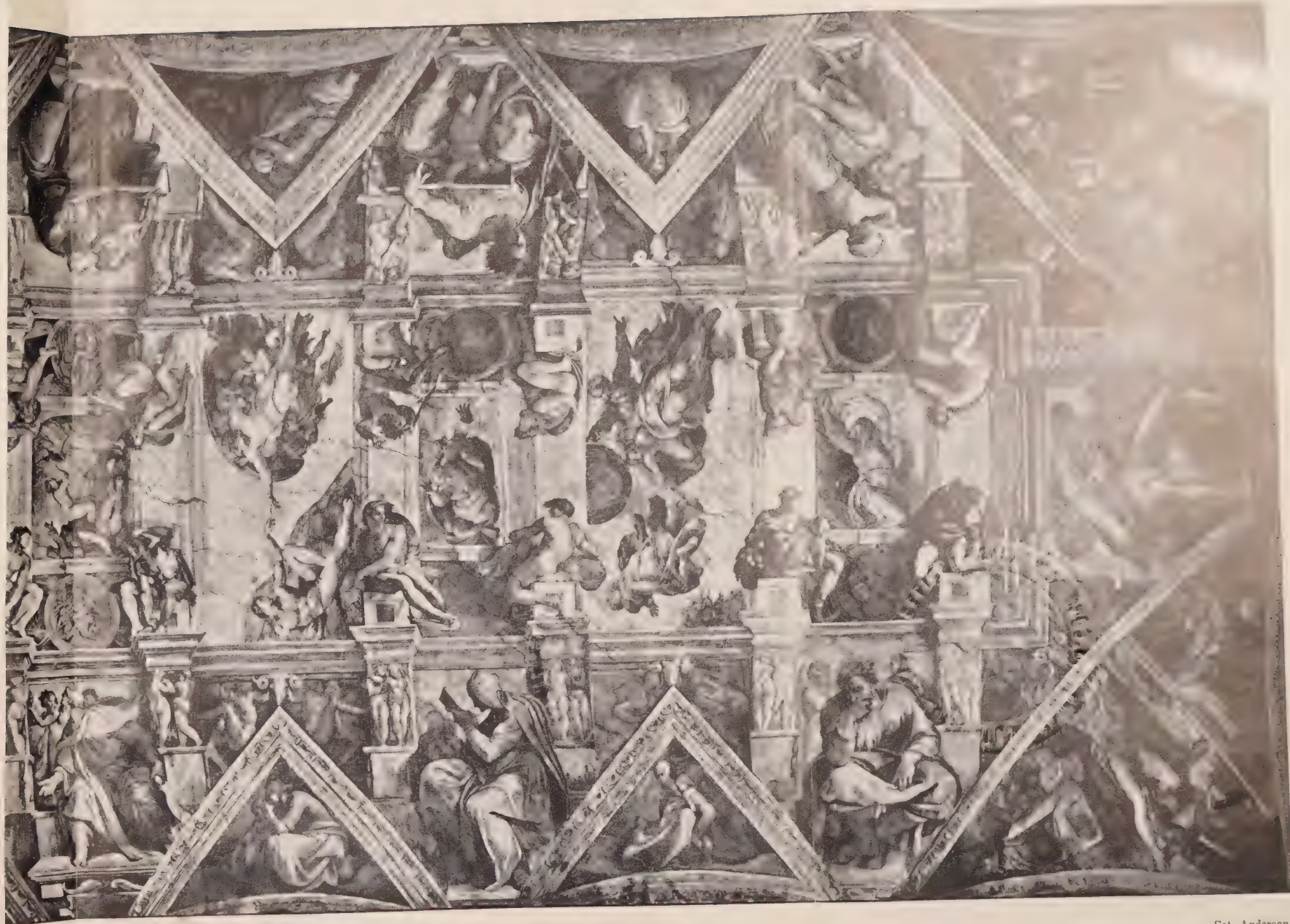
Z takim trudem i wysiłkiem energii twórczej wykonany posąg papieża przetrwał tylko dwa lata. Zły los zawisł nad nim. W r. 1511 podnieśli Bolończycy bunt przeciw Juliuszowi II i uwolnili się z pod jego władzy, którą im obrzydził papieski legat, kardynał Alidosi. Bentivogliowie wrócili do miasta. Wszystkie ślady panowania papieża zatarto. Cytadellę, którą zaczął budować, zrównano z ziemią, a posąg ściągnęli rewolucyoniści z fasady kościelnej zapomocą stryczka i wlekli go na pośmiewisko po ulicach. Przypominają się losy posagu konnego Lionarda da Vinci. Szczątki statuy papieskiej dostały się do Ferrary, gdzie z nich ulano armatę. Głowa była przez jakiś czas w posiadaniu księcia Alfonsa z Ferrary, później przepadła. Z dzieła Michała Anioła nie pozostał żaden ślad artystyczny, gdyż rysunkowy portret głowy papieża (Uffizi) powstał prawdopodobnie dopiero w czasie pracy w Sykstyń. Strata nieodżałowana, bo wraz z tą statua zginęła jedyna portretowa, realistyczna rzeźba mistrza. Według źródeł literackich — papież był przedstawiony siedząco, z tytarem na głowie, jedną ręką błogosławił, w drugiej trzymał klucze Piotrowe. Buonarroti nie poszedł więc za radą Juliusza, który na zapytanie, czy chce trzymać księgę w ręce, odrzekł: »Nie jestem uczonym, daj mi miecz do ręki«. Czyżby nawet on nie miał odwagi zaopatrzyć ojca św. w atrybut wojownika?

W marcu powrócił Michał Anioł do Florencey i, zamierzając osiąść tu na stałe, wynajął dom na Corso Pinti, który niegdyś dla niego zbudowano. Atoli już po kilku tygodniach papież powołał go znów do Rzymu, lecz i tym razem nie celem podjęcia pracy nad grobowcem. Juliusz II jakby się zawzjął, aby obarczać artystę zamówieniami, które mu jak najmniej odpowiadały. W tym wypadku jednak despotyzm papieża obdarzył świat największym dziełem, jakie zna historia malarstwa: sklepieniem kaplicy sykstyńskiej.

Buonarroti, otrzymawszy polecenie zajęcia się malowidłami w Sykstyń, czuł się wprost nieszczęśliwym i pokonanym przez Bramanta. Chytry geniusz architektury rozpoczął grę wielce niebezpieczną. Podsuwając papieżowi myśl użycia Michała Anioła do najdonioślejszego podówczas przedsięwzięcia malarzkiego, mógł mimowoli przyczynić się do zwiększenia sławy swego rywala



Strop kaplicy sykstyńskiej. Ogólny



kaplicy sykstyńskiej. Ogólny widok fresków.

Fot. Anderson.

i do ugruntowaniu jego stanowiska. Wiemy, że tak stało się rzeczywiście. Lecz Bramante przypuszczał, że owemu rzeźbiarzowi, który dotąd żadnego fresku nie wykonał, który przy każdej sposobności stale zapewniał, że »malarstwo nie jest jego rzeczą« — powinie się noga w Sykstyńnię i że w ten sposób pozbędzie się ostatecznie z Rzymu wroga, ośmieszonego nieudalącem dziełem. A wtedy jedynym autorytetem w sprawach sztuki pozostanie na dworze papieskim on, Bramante; wtedy w miejsce znienawidzonego Michała Anioła będzie można postawić ulubieńca i rodaka z Urbino, Raffaela, którego młoda sława dojrzewała tymczasem w Florencyi.

Bramante zatem zainaugurował niejako tę wielką rywalizację pomiędzy Buonarrotim a Santim, która od czasu, kiedy obaj rozpoczęli swe wiekopomne dzieła, pierwszy w Sykstyńnię, drugi w Stanzach, podzieliła cały Rzym artystyczny na dwie wrogie partye. Jak długo żył Raffael, zdawało się, że on jest zwycięzcą. Otoczony gromem uczniów i przyjaciół, słodki i miły, pełen zalet towarzyskich, piał się szybko i lekko, coraz wyżej, po drabinie zaszczytów i uznania. Jedynie śmierć przedwczesna przeszkodziła, że nie został kardynałem. Michał Anioł stał sam jeden. Gniewny i posępny, zawsze zamknięty w sobie i odcięty od całego świata, żył wśród gorączkowej pracy, wyłącznie z swą płomienną duszą, nadludzko szczęśliwą, ilekroć się skąpała w strumieniu wieczności, nadludzko udręczoną, gdy ją ciernie rzeczywistości oplotyły. »Wybrałem drogę dziką, i samotną« — mówił sam o sobie; »Jesteś sam jak kat« — miał doń raz powiedzieć Raffael. Z artystów prawie tylko Sebastiano del Piombo towarzyszył mu wiernie. Lecz po śmierci »młodzieńca z Urbino« wszystko się zmieniło. Zabrakło czaru, którym osobiście ludzi sobie jednał, a sztuka jego wydała się małą wobec wulkanicznych wybuchów twórczej duszy Michała Anioła. Widziano, że artysta Raffael najłżejszego osadu nie pozostawił na indywidualności twórcy Michała Anioła, lecz przeciwnie złożył hołd jego potędze i zaczął się uczyć od niego. Najwierniejszy uczeń Santiago, Giulio Romano, porzucił styl swego mistrza i przeszedł do naśladownictwa Michała Anioła. Buonarroti wzrósł do tak kolosalnych rozmiarów, że nikt nie śmiał nawet pokusić się o rywalizowanie z nim. A cóż on sam sądził o sztuce swego chwilowego przeciwnika? Nie cenił go. Zdaniem jego, Raffael zawdzięczał swą umiejętność artystyczną »nie wrodzonemu talentowi, ale naśladownictwu i długiej, pracowitej nauce«. A sąd ten był podyktowany głębokim przekonaniem, nie stronnictwą zawiścią. Czyż mogą się bowiem zrozumieć dwa biegunowo przeciwne światy. Cóż ma wspólnego wulkan, w męce dobywający ognistą lawę z głębin swego ducha — z pszczołą, która swobodnie i wesoło zbiera miód słodki z kwiatów przydrożnych? O bezstronności zapatrywań Michała Anioła świadczy najwymowniej wysokie uznanie, jakie miał dla geniuszu Bramanta, rzeczywistego swego wroga. Wielkie pochwały oddawał też mistrzom takim, jak Giotto, Masaccio, Donatello, Brunellesco, Ghiberti, Luca Signorelli, a nawet Fra Filippo Lippi i Antonio Rossellino. A jeśli Tycyanowi,

przynając wielkie zdolności malarskie, zarzucał brak znajomości rysunku, jeśli nie uznawał Antonia da San Gallo i Francesca Francii, o którego synach mawiał, że »ojciec ich lepiej robi postacie żyjące, niż malowane« — to na krytykę taką wpływała wyłącznie zupełna odmiennosc artystycznych i duchowych poglądów, nie zaś jakiekolwiek uboczne względy.

Wróćmy jednak do fresków sykstyńskich. Papież, który jeszcze w r. 1506 myślał o osłodzeniu Michałowi Aniołowi zawodu, jakiego doznał artysta wskutek udaremnienia pracy nad grobowcem, przez powierzenie mu malowideł w Sykstyń, obecnie, dzięki radom Bramanta, zdecydował się na plan ten stanowczo. Buonarroto protestował, proponował zamiast siebie Raffaela, lecz wszystko bezskutecznie. Z własnoręcznego zapisku mistrza, przechowanego obecnie w Muzeum Brytyjskiem, dowiadujemy się, że 10 maja 1508 otrzymał od papieża 500 dukatów na rachunek fresków w Sykstyń i tegoż dnia rozpoczął pracę »na podstawie warunków i umów, które z przewielebnym kardynałem Pavii zawarł i własnoręcznie podpisał«. O postępie robót w kaplicy mamy dokładne relacye samego Michała Anioła w listach do ojca i brata Buonarrota, tudzież zapiski w »Dyaryuszu« papieskiego mistrza ceremonii, Parysa de Grassis, i w »Mirabiliach« Franciszka Albertiniego. Resztę szczegółów dodają Condivi i Vasari. Początek pracy roił się od najróżnorodniejszych trudności i niepowodzeń. Najpierw wiszące rusztowanie, skonstruowane przez Bramanta, było niemożliwem do przyjęcia, gdyż sznury, na których opierały się belki i deski, były przeciągnięte przez dziury w sklepieniu, co oczywiście udaremniało malowanie. Michał Anioł musiał więc wszystko usunąć i sporządził nowe rusztowanie własnego pomysłu, oparte prawdopodobnie na wysoku muru pod oknami. Drugą trudność nastęrczało wyszukanie pomocników. Buonarroto sprowadził z Florencyi pięciu malarzy, doskonale z techniką freskową zaznajomionych, którzy mieli przenosić na sklepienie jego kartony. Byli to: Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Jacopo zwany l'Indaco, Agnolo di Donnino i Aristotile da San Gallo. Rychło jednak przekonał się Michał Anioł, że myśl jego, przeszedłszy przez cudze ręce, wychodzi niedopoznania skrzywiona. Zniszczył więc wszystko, co pomocnicy wykonali, a ich samych odesłał napowrót do Florencyi. Odtąd pracował wyłącznie sam. Całe tytaniczne dzieło jest zatem od początku do końca owocem trudu jego rąk. A praca ta była nad wyraz uciążliwa. Malować mógł tylko w pozycyi leżącej nader niewygodnej, z oczyma ustawicznie do góry wzniesionemi; skutkiem tego tak dalece wzrok sobie zepsuł, że jeszcze w kilka miesięcy po opuszczeniu Sykstyń nie był zdolny do czytania inaczej, jak tylko, trzymając papier nad głową. Te męczarnie malarskie opisał Michał Anioł dowcipnie w sonecie do niejakiego Jana z Pistoi: »Broda moja pnie się ku niebu, na plecach czuję czaszkę, nakształt harpii pierś wyciągam, a ociekający farbą pędzel maluje mi na twarzy pstrą mozaikę«. Na tem nie koniec udřeceń. Gdy już praca postąpiła i drugi z rzędu obraz t. j. »Potop« był ukończony, spostrzegł Michał

Anioł z przerażeniem, że całe malowidło pokryło się pleśnią tak, że postacie stały się prawie całkiem niewidoczne. To zniechęciło go do reszty. Poszedł do papieża i oświadczył, że odstępuje od roboty. Juliusz II posłał do kaplicy Giuliana da San Gallo, który zaradził złemu, stwierdziwszy, że przyczyną pleśni było użycie zbyt wilgotnego wapna. Odtąd ustają skargi na niepowodzenia techniczne; w listach do rodziny żali się mistrz tylko na wyężdżającą pracę i na brak pieniędzy, które trudno było wydobyć od papieża, uwikłanego w uciążliwą wojnę z Francją. Dwukrotnie zmuszony był Michał Anioł opuścić Rzym i udać się do papieża w sprawach finansowych, raz w październiku 1510 do Bolonii, drugi raz w styczniu 1511 do Mirandoli. Ociąganie się z wypłatami nie przeszkadzało Juliuszowi II nalegać niesłychanie gwałtownie na jak najszybsze ukończenie malowideł. Niecierpliwość jego omal że nie doprowadziła do ponownej ucieczki mistrza. Condivi opowiada: »Ponieważ Michał Anioł chciał na św. Jana pojechać do Florencji, żądał pieniędzy od papieża, a gdy tenże zapytał, kiedy skończy kaplicę, odpowiedział mu Michał Anioł według swego zwyczaju: »Kiedy będę mógł«. Papież, jako był z natury gwałtownym, uderzył go laską, którą trzymał w ręce, wołając: »Kiedy będę mógł! Kiedy będę mógł!« Wówczas Michał Anioł powrócił do domu i zaczął się przygotowywać do natychmiastowej podróży do Florencji, lecz wtem przyszedł Accursio, bardzo miły młody człowiek, którego papież posłał; ów przyniósł 500 dukatów, ułagodził go, jak mógł i wytłumaczył papieża. Michał Anioł dał się przebłagać i pojechał do Florencji«.

Innym razem nie mniej drastycznie objawił się temperament papieża. »Rzeczywiście -- pisze dalej Condivi -- słyszałem od Michała Anioła, że dzieło jego nie jest tak wykończone, jak tego pragnął, ponieważ mu niecierpliwość papieża przeszkadzała. Gdy go papież pewnego dnia zapytał, kiedy skończy kaplicę, i usłyszał odpowiedź: »kiedy będę mógł«, zawołał w gniewie: »Ty chcesz, żebym cię kazał zrzucić z tego rusztowania«. Gdy to Michał Anioł usłyszał, powiedział do siebie: »Nie zrzucisz ty mnie«, a gdy papież odszedł, kazał rozebrać rusztowanie i odsłonił dzieło w dniu »Wszystkich Świętych«. Było to drugie odsłonięcie fresków d. 31 października 1512; pierwsze częściowe, obejmujące prawdopodobnie same tylko malowidła stropu, t. j. Genezis, Jeńców, Proroków i Sybille, bez postaci pokrywających górne części ścian, odbyło się na życzenie papieża, w tygodniu Wniebowstąpienia d. 14 sierpnia 1511. Wiemy o tem z zapisku Parysa de Grassis. Odsłonięta wówczas część fresków była już ukończoną 1 września 1510, bo wówczas Michał Anioł w liście do papieża, bawiącego w Bolonii, 5 i 7 września, domagał się 500 dukatów »za malowidła już ukończone i tyleż za dalsze, mające się rozpocząć, do których potrzeba nowego rusztowania«. Potem nastąpiła przerwa w pracy, w czasie której Buonarroto bawił naprzemian w Bolonii, w Florencji i w Rzymie. Dopiero w styczniu lub lutym 1511 przystąpił do dokończenia dzieła, a mianowicie zajął się wykonaniem kartonów do lunet

i pendentywów, z których jednak w czasie pierwszego odsłonięcia prawdopodobnie nie jeszcze nie było przeniesione na ściany. Jeśli prawdę mówi Condivi, opowiadając, że po skończeniu znacznej części malowideł przez Michała Anioła, Bramante zaczął znów intrygować, aby resztę powierzyć Raffaelowi, to musiało się to dziać właśnie w czasie owej przerwy pomiędzy pierwszym a drugim peryodem pracy w Sykstyнії. Za freski te otrzymał Michał Anioł honorarium w kwocie 6000 dukatów.

Przeszło cztery lata poświęcił Buonarroti temu dziełu, które, podjęte niechętnie, rozpoczęte wśród niepokonanych — jak się zdawało — trudności, przejęło go później twórczym zapałem i pozwoliło mu wydobyć utajone w głębi najjaśniejsze klejnoty ducha. Cztery lata — to okres zbyt krótki, jeśli się zważy, że w tym czasie zdołał mistrz zawiesić u szczytu kaplicy całą falangę potężnych, nadludzkich postaci. Obliczono, że jest ich 343. Równie kolosalnego dzieła jednej ręki ludzkiej, a przytem tak niepomieranie wyrastającego ponad współczesność swą wartością — nie zdoła wykazać historyra sztuki ani w starożytności, ani w nowszych czasach.

Zanim przystąpimy do krytycznego rozbioru fresków Buonarrotiego, wypada rozejrzeć się po terenie jego pracy. Kaplicę Sykstyńską, niewielką w rozmiarach i niepokazną w proporcjach, zbudował z polecenia papieża Sykstusa IV w czasie między 1473 a 1483 florencki architekt Giovanni de' Dolci, w miejsce dawnej kaplicy papieża Mikołaja III. Wnętrze jej przedstawia się jako zwykła prostokątna sala 48 m. długa, 12·20 m. szeroka, 18 m. wysoka, o płaskim sklepieniu beczkowem. Każda z jej dłuższych ścian rozeźlonkowana jest zapomocą ośmiu korynckich pilastrów i sześciu okien o półkolistem zakończeniu, umieszczonych ponad galeryą, opatrzoną żelazną baryerą.

Architektura kaplicy tak jest pospolitą i niewyszukaną, że należałaby do najmniej uwagi godnych budowli, gdyby bezcenne malowidła, pokrywające jej wnętrze, nie postawiły jej w rzędzie cudów świata; dzięki tej »dekoracyi« godnie obok niej stanąć mogą — jak powiada Springer — dwie tylko równie małe, a z innych powodów olśniewające »szkatuły najdrogocenniejszych skarbów sztuki«: Cappella Palatina w Palermo i Sainte Chapelle w Paryżu.

Sykstyna doczekała się świeżo wyczerpującej monografii w dwutomowym, niezwykle obszernem i przepysznie wydanem dziele Dra Ernesta Steinmanna, z którego pochodzą podane niżej szczegóły jej historii.

Najwcześniejsze malowidła kaplicy, a mianowicie dwa pasy fresków poniżej okien, są dziełem zbiorowej pracy najznakomitszych artystów quattrocenta. Na podstawie kontraktu, zawartego z Sykstusem IV, 27 października 1481, stanęli do mistrzowskich zawodów: Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino i najmniej zdolny Cosimo Rosselli. Ci malarze wykonali dziewięć freskowych obrazów, trzy dalsze dodali Pinturicchio i Luca Signorelli. Tematem malowideł jest opowiedziane z właściwą wczesnemu renesansowi epicką rozlewnością życie prawodawców Starego i Nowego

Zakonu: Mojżesza po prawej, Chrystusa po lewej stronie od ołtarza. Oto krótki ich spis: Strona prawa: 1. Pinturicchio: Obrzezanie Mojżesza, 2. Botticelli: Młodość Mojżesza, 3. Roselli: Przejście przez Morze Czerwone, 4. Ten sam: Mojżesz na górze Synaj, 5. Botticelli: Ukaranie plemienia Korah, 6. Signorelli: Testament Mojżesza. Strona lewa: 1. Pinturicchio: Chrystus, 2. Botticelli: Ofiara trędowatych, 3. Ghirlandajo: Powołanie pierwszych uczniów, 4. Rosselli: Kazanie na górze, 5. Perugino: Oddanie kluczy, 6. Rosselli: Ostatnia wieczerza. Obraz ołtarzowy, Wniebowzięcie Maryi, namalował Perugino, który nadto wykonał po obu bokach dwa freski: Znalezienie Mojżesza w sitowiu wodnym i Narodziny Chrystusa. Wszystkie te trzy słodkie i wdzięczne malowidła ustąpiły później miejsca groźnemu »Sądowi ostatecznemu« Michała Anioła. Było to dla sztuki zdarzenie symboliczne.

Płaszczyzny pomiędzy oknami, pod lunetami Michała Anioła wypełniły naśladujące rzeźby w nyzach ustawione i łacińskimi napisami opatrzone postaci 28 papieży, pędzla Fra Diamanta, Ghirlandaja, Botticellego i Rossellego.

Dekorację ścian pod freskami uzupełnił Filippo Germisone malowanymi gobelinami, które później zastąpiono rzeczywistymi, a w r. 1519 nowem kapitałem łarcydziełem: arrasami, utkanymi według kartonów Raffaella. Temat ich tworzył logiczne zakończenie całego cyklu malowideł kaplicy, gdyż przedstawiał wykonywanie boskiego posłannictwa przez książąt apostołów, św. Piotra i Pawła. Uzdrawienie chromego, Nawrócenie Szawła, Oślepienie czarownika Elymasa, Ukaranie Ananiasza, Kazanie Pawła w Atenach, Ofiara w Lystrze, a nadewszystko Oddanie kluczy i Cudowny połów ryb — to najwspanialsze i obok Stanz najdojrzalsze kompozycje, jakie stworzył boski mistrz z Urbino.

Wśród klejnotów kaplicy Sykstyńskiej brylantem o niezwykłym blasku jest jednak tylko dzieło Michała Anioła. On jeden w natchnieniu samotnych godzin sięgnął do wieczności i prabytu. Jego kosmogonia i teozofia, jego duch, zmateryalizowany w dumnej formie najwyższego człowieka — to jest właściwa wielkość Sykstyń i jej niezgłębiona magia.

Pierwszy plan malowideł kaplicy, podany przez Juliusza II, tak był skromny i pospolity, że Michał Anioł nie mógł się nań zgodzić. Dwunastu apostołów w polach łukowych, zresztą wszędzie ornament, według wzorów starożytnych ustalony przez Pinturicchia i szkołę umbryjską — oto wszystko, co chciał mieć papież. »Gdy rozpocząłem pracę — czytamy w liście do Fattucciego — przyszedłem do przekonania, że powstanie z tego rzecz uboga, więc powiedziałem papieżowi, że, mojem zdaniem, sami apostołowie robią na każdym wrażenie ubóstwa; a gdy mię zapytał: dlaczego? odpowiedziałem, ponieważ oni byli ubodzy. Wówczas dał mi papież nowe polecenie, mianowicie upoważnił mię, abym zrobił, co zechcę i abym wymalował sklepienie aż do historyi, pokrywających dolne części ścian«. Rozumiemy zupełnie stanowisko mistrza. Nie nie mogło być bardziej przeciwnem jego naturze, jak

ornament linijny, czy groteskowy. Z drugiej strony nawskroś plastyczny zmysł formalny Michała Anioła wzdrygał się przed bujającymi w obłokach postaciami, jakie lubili Florentyńcy. Malarskie efekty, optyczne złudzenia, illuzyjne rozszerzenie przestrzeni — wszystko to, co do szczytu doprowadził Corregio — było mu wręcz obcem. Stworzył więc całość własną w każdym calu, z duszy rzeźbiarza wysnutą, opartą na jedynym i wszechwładnym motywie człowieka. A człowiek ten, choć pozornie z architekturą związany, nie spełnia żadnej funkcji konstrukcyjnej, żyje wolny, jest celem sam dla siebie — *»mens agitat molem«*. Na sklepieniu Sykstyńcy nie powstało jednolite dzieło malarskie, poddane prawom perspektywy, obliczone na jeden punkt widzenia. Formalnie jest to szereg luźnych obrazów i niezależnych od siebie postaci; w olśniewającą całość spaja je jedynie myśl twórcza, jedynie duch, który wszystko przenika.

Chcąc plan ten przeprowadzić, Michał Anioł musiał pozorną architekturą pokryć sklepienie, nie wykazujące — prócz trójkątnych pendentywów ponad oknami — żadnego rozczłonkowania. Pociągnął więc pędzlem dokoła płaskiej części stropu silnie profilowane gzymsy, które jakby w kolosalną ramę ujmują dziewięć prostokątnych obrazów, cztery dłuższe i pięć krótszych. Ku wewnętrznej stronie ramy wyskakują po obu jej dłuższych bokach po dziesięć postumentów, na których siedzą nadzy młodzieńcy, zajęci pozornie przytwierdzaniem brązowych medalionów, zawieszonych na wstęgach, i zdobieniem ich festonami. Drugi pas fresków, obiegający dokoła po wklęsłej, opadającej ku ścianom części sklepienia, zajmują Prorocy i Sybille. Siedzą oni w niszach, utworzonych każda z dwóch wysokich cokołów, opatrzonych po bokach balaskami. Na każdym z tych cokołów stoi para »puttów«, która udaje, że dźwiga wysoki mur, wybitnym profilem wybiegające z głównego gzymsu. W rzeczywistości nie czują one żadnego ciężaru, lecz oddają się wesołym igraszkom. Tablice z napisami, oznaczającymi Proroków i Sybille, umieszczone pod nimi, trzymają znów nagie lub odziane »chłopki«, które stoją w wązkich ścieżkach pomiędzy lunetami. Trzecią warstwę malowideł tworzą Przodkowie Chrystusa t. j. postaci samotne lub grupy, wypełniające lunety i ostrołukowe pendentyny ponad niemi. W czterech wreszcie rogach sklepienia, w polach, mających kształty sferycznych trójkątów, namalował Michał Anioł sceny biblijne, przedstawiające t. zw. ocalenia, a mianowicie historię Judyty, Dawida, Estery i Węża miedzianego. Nie na tem jednak koniec olbrzymiego poematu. Każdy pendentyw ponad lunetą zakończony jest baranią głową o krętych rogach, przez co płaszczyzny pomiędzy gzymsem głównym a ostrołukami rozpadają się na dwa trójkątne pola. We wszystkie te trójkąty wcisnął Michał Anioł nagie młodzieńców, którzy w najróżnorodniejszych i najgwałtowniej skreconych pozycjach usiłują się pomieścić w owych niewygodnych przestrzeniach. Jedynym momentem ściśle dekoracyjnym, prócz głów baranich, są żółędzie naprzemian ze stylizowanymi liśćmi biegnące po obramieniach pendentywów

i lunet. Również część Jeńców (atlantów, ignudi) ma przy sobie na grzbietach lub na siedzeniach pęki dębowych liści i żołądź. Jest to hołd złożony papieżowi, który od dęba wziął nazwisko. (»Rovere« znaczy: dąb).

Całość pozornej architektury Michała Anioła w Sykstyńskim porównywano słusznie z systemem greckiej świątyni hypetranej; należy sobie zatem wyobrazić, że ściany są prostopadłe przedłużone aż do fikcyjnych gzymsów, otwór zaś w powale (opajon) byłby wówczas przykryty ogromnym dywanem czy zasłoną, na której przedstawiono sceny zaczerpnięte ze Starego Testamentu. Przez usunięcie wszelkich funkcji ciężenia i dźwigania, zaznaczył jednak jasno Michał Anioł idealny charakter swej iluzyjnej budowy.

Wewnętrzna historia fresków, rozwój pomysłów i chronologiczne następstwo poszczególnych malowideł nie są dostatecznie wyjaśnione. Pewnem jest tylko, że Michał Anioł malował w porządku odwrotnym, nie trzymając się kolei, którą sam temat wskazywał. Zaczął więc od strony wschodniej, od części sklepienia nad wejściem do kaplicy i wymalował najpierw tematowo ostatni obraz, »Opilstwo Noego«. Stąd posuwał się kolejno przez historię Noego, Adama i Ewy, aż zakończył ilustrację Mojżeszowej »Genesis« wielkim finałem pierwszych dni Stworzenia. Równolegle ze scenami genezyjskimi powstawali Jeńcy, Prorocy i Sybille. Świadczą o tem liczne parallelizmy stylu. Zapał Michała Anioła i tytaniczność koncepcji rosły z postępem pracy. W miarę podwyższenia się psychicznej temperatury wzrastają rozmiary postaci, ruchy ich stają się bardziej gwałtowne i namiętne, a równocześnie potęguje się duchowy nastrój. Trzy pierwsze »historie« wykonane są w rozmiarach tylko naturalnych; w następnych postaci przybierają kształty nadludzkie. To samo wyolbrzymienie wykazują Jeńcy oraz Prorocy i Sybille, od Ezechiela i Kumejskiej wieszczki począwszy. Wszelako takie powiększanie wymiarów tłumaczy się nie tylko momentem psychologicznym. Współdziałał tu także rozmyśl artystyczny, wzgląd na widza, który, stojąc u wejścia, dzięki perspektywie w traktowaniu fresków, może równie dobrze ogarnąć okiem rzeczy najbliższe, jak i najdalsze postaci: Jehowy, Jeremiasza, Jonasza.

Dla zrozumienia genezy fresków wielkie mają znaczenie szkice i rysunki, które przechowały się w znacznej stosunkowo ilości. Wyrzucić z ich liczby trzeba oczywiście niemałą część jako późniejsze kopie. W każdym razie nie można wątpić o autentyczności kilku kart szkicownika oxfordzkiego i florenckiego, tudzież kilkunastu sangwinowych lub kredkowych rysunków do Proroków, Sybill, Jeńców i Przodków Chrystusa, przechowanych w Oxfordzie, w Wiedniu, w Casa Buonarroti, w Windsor-Castle, w Muzeum Teylor w Haarlemie i w innych zbiorach. Zaginęły, niestety, kartony do »Genesis«; o jednym z nich, mianowicie o kartonie do »Opilstwa Noego« wiemy, że dostał go w darze od mistrza Bindo Altoviti.

Freski Michała Anioła w Sykstyńskiej kaplicy są dziełem tak olbrzymich rozmiarów, a treść ich myślowa otwiera takie oceaniczne głębie, że trudno

się pokusić o podkreślenie całej ich wielkości na kilku stronicach szczupłej książki. Aby się z tego zadania godnie wywiązać, trzeba by zresztą należeć do umysłów najwyższych, sięgających do zawrotnych wyżyn, na których geniusz twórczy samotnie przebywał. Z filozoficzną bystrością musiałby iść w parze polot i przepych poetycznego słowa. W braku tych zalet musi tu wystarczyć pokora i religijna cześć, z jaką przeciętny zjadacz chleba przystępuje do najpotężniejszych objawów typu »*homo sapiens*«.

Twórcze »Stań się« rozpoczął Michał Anioł plastycznym upostaciowaniem odpowiedzi na pytanie: co było na początku? W trzy wieki później Faust, zabierając się do wytłumaczenia słów ewangelii św. Jana: »Na początku było Słowo«, po krótkim wahaniu na korzyść »Siły« i »Rozumu« przyszedł do przekonania, że należy napisać: »Na początku był Czyn«. Równie dowolnie postąpił Michał Anioł ze Starym i Nowym Testamentem. Nie poszedł ani za Mojżeszowem »Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię«, ani za tekstem św. Jana, lecz mową linii i barw powiedział: »Na początku był Ruch«. Z taką interpretacją zgodziłby się pewnie nawet dzisiejszy ewolucyjny pozytywista, przyjmujący teorię wirujących mgławic, z których wyłoniły się światy. Dając taką odpowiedź, Michał Anioł usłuchał swych najosobistszych instynktów rzeźbiarskich. Jego Bóg to wielki rzeźbiarz wszechświata, to platoński Demiurgos, który rozmachem swych ramion nadaje przeznaczeniowe formy bezkształtnej, bezimiennej materii. Cały akt stworzenia wyrażony jest żywiołowym pędem zasadniczej bytowej Siły, nazwanej Bogiem, a przedstawionej w postaci majestatycznego starca — i mimiką jego ramion. W pierwszym obrazie, nazwanym nierozumnie »Oddzieleniem światła od ciemności« obejmuje całą nieskończoną przestrzeń bezmiar chaosu. Lecz w tym bezformnym nawale mgławic, w tej boskiej zawierusze, wiszącej nad wodami — o której pisze biblia — zadrgała światotwórcza Siła. Wśród nadludzkiego trudu, jak pływak, dążący przeciw prądowi, z gigantycznym ciałem gwałtownie skróconem i przekreconem, z głową wzniesioną do góry i w tył, z ramionami wysoko rozpostartemi dźwiga się Jehowa w górę i sam się wyłania z chaosu. Stwórca stwarza sam siebie, a oporne mgławice wirują dokoła niewstrzymanym pędem, porywając ze sobą fioletowy płaszcz Boga w okrężny ruch.

Po mrozach autogenezy zjawia się Jehowa w drugim obrazie jako groźny, wszechpotężny pan świata. Energia ruchu dochodzi tu do najsilniejszej manifestacji. Pęd Stwórcy, jak burza lecącego przez wszechświat, przybiera kierunek prostopadły naprzód. Nie ustając ani na chwilę w swej nadpowietrznej podróży, Bóg władczyim gestem rozkrzyżował ramiona a w miejscach, które palcami wskazuje na firmamencie, zapalają się słońce i księżyc. W ten sposób Michał Anioł rażąco naiwne pojęcia »Genesis«, które każą Bogu w pierwszym dniu stwarzać noc i dzień, a dopiero w czwartym słońce i księżyc, połączył w jedno błyskawicowe »*Fiat lux*«. Ogniste ciała niebieskie, które zjawiają się na swych międzyplanetarnych drogach, są refleksem ognia,



Stworzenie światła i ziemi. (Fot Anderson.)

przenikającego samego Stwórcę. Z oczu Jego biją płomienie, zmarszczone czoło, rozwiane włosy i broda wyrażają wysiłek i zapal twórczy. Cała postać jest najwyższem w sztuce uosobieniem natchnienia i płodnej ekstazy. Prawdziwy to Jehowa, »którego zwiastują płomienie i burze«. Nie jest on już sam w wszechświecie, zjawiają się przy nim, uwikłane w fałdy rozbujanego płaszcza, cztery nagie geniusze chłopiące. Wprowadzono je tu ze względów czysto kompozycyjnych dla wypełnienia wolnego miejsca i dla dania wrażliwych widzów wspnianemu dramatowi stworzenia. Jeden z nich zasłania sobie oczy przed blaskiem zapalonego światła, drugi z trwogą nieomal śledzi wzrokiem ruch ręki Jehowy. Wytlumaczyć dadzą się one, jako owe tajemnicze istoty, Cheruby, które w »Genesis« pojawiają się, chociaż nie było mowy o ich kreacyi, a więc niestworzone przez nikogo, z Jehową współrzędne, czyste duchy.

Na tym samym obrazie występuje po raz drugi Stwórca w niezrównanie mistrzowskiem skróceniu, odlatujący niedościgłym pędem w głąb. Prawą rękę trzyma wyciągniętą w stronę, gdzie widać skrawek lądu, z którego wyrasta kilka wątłych roślinek. To »Stworzenie ziemi«. Dwukrotne pojawienie się Boga w obrębie tej samej kompozycji służy unaocznieniu Jego wszechobecności i nieskończonego trwania Jego ruchu.

Trzeci obraz pierwszego aktu stworzenia, to jest rozdziału elementów, przedstawia »Stworzenie wód«. Jehowa już uspokojony w swym ruchu, w towarzystwie geniuszów ukrytych w płaszczu, wyciąga swe herkulesowe, wskutek skrócenia postaci wyolbrzymiałe ręce i spływa majestatycznie w dół, jakby dając pierwowzór biegowi wód, które od lądów oddziela. W obliczu Jehy nie maluje się wichrowy zapal, raczej spokojne błogostawieństwo dla dokonanego dzieła.

Dedukując z dotychczasowej czterokrotnej teofanii metafizyczne poglądy Michała Anioła, przychodzimy do przekonania, że ze Starego Testamentu



Stworzenie wód. (Fot. Anderson.)

wziął on tylko impuls i obrazową formę, lecz nie był wiernym jego interpretatorem. Zasadniczym momentem powstania światów jest u niego Ruch, który się bezkresnie w przestrzeni rozszerza: Jehowa, będący tego ruchu wcieleniem, unosi się w górę, spada w dół, pędzi wprzód i w tył. Wskutek wiecznego ruchu całokształt materii, zawartej w wszechświecie, różniczkuje się w cztery główne żywioły, które dla pierwszych filozofów greckich oznaczały podstawowe formy bytu, jakimi dla nas są pierwiastki. I oni zresztą przeczuwali jedność materii. Żywioły stwarza również Jehowa Michała Anioła. W pierwszym obrazie chaotyczne obłoki symbolizują zarazem powietrze, drugi poświęcony jest ogniovi i ziemi, trzeci wodzie. Daleko więcej rysów wspólnych ma kosmogonia Sykstyny z fizyologami jońskimi (hylozoistami) i z Heraklitem, aniżeli z Biblią. Do takiego ewolucyjnego poglądu przyszedł Michał Anioł niewątpliwie samodzielnie, może nawet nie zdając sobie sprawy, że oddala się od dogmatu. Wszak w umyśle jego spletał się w nierozdzielłą całość katolicyzm, którego szczerym był wyznawcą, z hellenistycznym sposobem myślenia, przejętym z ksiąg Platona. Intuicyja twórcza zastępowała u niego logiczną konstrukcję.

Po stworzeniu żywiołów następuje drugi akt genezy: stworzenie i upadek człowieka. Tu uderzył Michał Anioł najsilniej w natchnione struny swej lutni, które zadrgały hymnem na cześć boskiego początku ludzkości, rozjęczały się bólem nad dolą człowieka i wybuchły jasnowidzeniem jego tragicznych prze-

znaczeń. Na stoku nagiej skały leży omdlały i bezwładny, z praiłów matki-ziemi ulepiony, precudny kształt Adama. W nieskazitelnie pięknych liniach tego bladego ciała żarzy się czar przedwiecznej idei, która w niem swój odblask znalazła. Najwyższe ukochanie młodzieńczej nagości włożył mistrz w tę drogocenną kryształową czarę, której jeszcze duch nie rozświecił. Lecz zbliża się już ożywcza iskra. Na skrzydłach wiatru nadpływa z oddali Stwórca w nadpowietrznej łodzi, utworzonej z płaszcza, w kształt muszli wydętego, okolony orszakiem pacholących geniuszów. Krótka jego tunika odsłania nagie ramiona i nogi, jakby dla tem silniejszego zaznaczenia, że dzieło, które teraz powstaje, stwarza się na obraz i podobieństwo Boga. Nieśmiertelne oblicze tchnie bezgraniczną dobrocią i rzewną ojcowską miłością dla syna, który się budzi do życia. Z wyciągniętej prawicy, ze wskazującego palca Stwórcy wsącza się w członki Adama elektryczna siła bytu. Dźwignął się w górę oparty na prawej ręce, a lewą, niedbale leżącą na podciągniętym kolanie, wystawił na działanie życiodajnej mocy. Lecz precudna jego głowa wyraża niechęć przeciw wtłoczeniu wiekuistego ducha w doczesny, choć tak wspa-niały kształt materii. Opornie i ze smutkiem wylania się z niebytu. Lęka się



Postać Adama ze »Stworzenia człowieka«. (Fot. Anderson.)

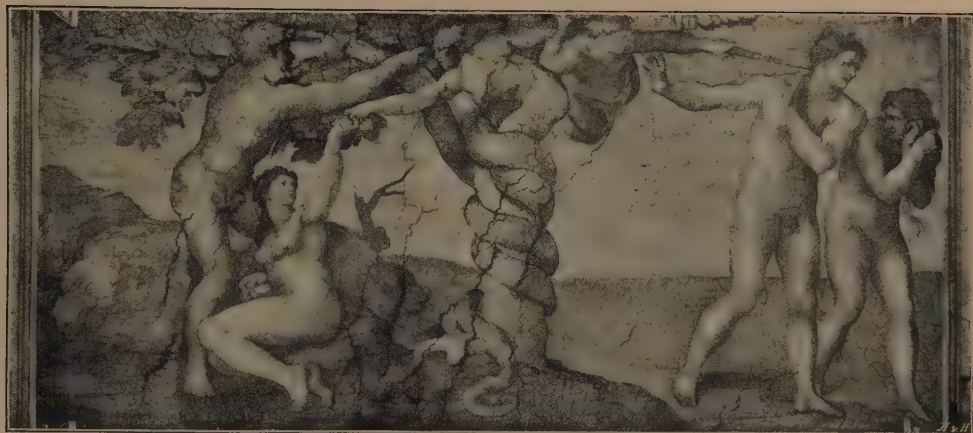
odejść od Ojca, lęka się tem bardziej, że z pod lewego ramienia Stworzyciela wygląda ku niemu ciekawa i zimna a pożądliva twarz kobiety, zapowiedź przyszłej jego towarzyszki i kusicielki.

Ten misogyniczny ton rozwija się w pełni w dwóch następnych scenach. Jakże odmiennie od Adama Ewa występuje na świat. Syn ziemi zasnął strudzony pod drzewem, w postawie napół siedzącej, jakby ciężką zmorą trapiiony. Z poza jego ciała, powołana przez Boga do życia, radośnie i ochoczo wyskakuje Ewa; z dłońmi jak u pływaka złożonemi wylania się w tryumfalnym pośpiechu z otchłani niematerialnego istnienia i składa Stwórcy dziękczynny hołd za roztoczenie przed jej oczyma czarodziejskiej różnorodności zjawisk,



Stworzenie Ewy. (Fot. Anderson.)

za odzianie jej ducha w szaty uwodzące, pełne olśniewającej krasy. Rwie się do użycia, do zdobyczy i zwycięstw, pragnie jak najrychlej rzucić na świat zdradny czar rozkoszy. Jej rozchylone usta przeczuwają już dreszcze przyszłych oszołomień. Jakże inaczej, niż wobec Adama, zachowuje się Bóg wobec kobiety! Tam błogostawił swemu dziełu, przepełniała go miłość ojcowska dla króla wszelkich stworzeń. Tu osiadły na jego obliczu niepokój i nieufność. Nadprogramowa, po siódmym dniu odpoczynku wykonana praca postarzała go i zgarbiła. Nie unosi się już w powietrzu, lecz stanął na ziemi, jak gdyby stworzenie istoty, z którą miał grzech przyjsć na świat, pozbawiło go nadobłocznego majestatu. Wyciągniętą ręką, poważnym smutnym, wzrokiem prze-



Grzech pierworodny i Wygnanie z Raju. (Fot. Anderson.)

strzeża Ewę przed upadkiem i przypomina, że istnienie jej nie ma, jak u Adama, celu samo w sobie, lecz, że została mu do pomocy dodana, dlatego, że »nie-dobrze jest człowiekowi samemu«.

Jeśli dotąd mógł mieć ktoś wątpliwości, czy sąd Michała Anioła o wartości kobiety jest tak ujemnym, to w scenie pierwotnego grzechu pesymizm jego pod tym względem występuje zupełnie niedwuznacznie. Biblijny wąż, owinięty dokoła pnia figowego drzewa, przemienia się u niego w demona, który ze splotami gadu łączy tors i głowę młodej kobiety. Kobieta jest zatem symbolem grzesznej żądz; demon-kusiciel, to tylko wyjawiona na zewnątrz chuć, która się w ciele samej Ewy zrodziła. Etyczną niższość kobiety podkreśla również Michał Anioł w sposobie przedstawienia jej psychologii w chwili grzechu. Adam, gdy się raz zdecydował na czyn zakazany, śmiało, otwarcie i namiętnie sięga po owoc żądz; Ewa, choć niema widzów w Edenie, stara się zachować dobre pozory, usiadła pod drzewem z gracyą, w rozkosznie przechylonej pozycji, głowę bosko niewinną ledwie raczyła zwrócić ku Szatanowi i niedbałym ruchem ramienia przyjmuje z rąk jego to, czego tak gorąco pożąda. Obok tej subtelności psychologicznej, postać jej jaśnieje takim blaskiem absolutnego piękna, że wobec niej zamilknąć muszą wszyscy, którzy twierdzą, że Michał Anioł nie miał daru malowania wdzięku kobiecych. Cudną głowę Ewy przewyższa chyba duchową pięknoscią niezrównana głowa Adama w »Stworzeniu człowieka«.

Szybko, jak błyskawica, następuje po grzechu kara. Z poza tego samego »drzewa wiadomości dobrego i złego«, w którym uwiązał wąż kobiecy, wyłania się Boży Cherub, Anioł-mściciel, który mieczem wypędza przestępców z Edenu. Adam, przygębiony poczuciem winy, przyjmuje pokutę z rezygnacją; pochyłony, kroczy smutnie, patrząc wprost przed siebie na tę drogę bólu i znoju,

którą los przed nim otworzył. Jedyne ręce zwraca w tył, jakby chciał tym wymownym ruchem powiedzieć aniołowi: »Schowaj twój miecz płomienny, ciężej niżli jego razy, karze mię świadomość grzechu, który jest we mnie«. Ewa znów zachowuje się niegodnie. Jak żmije, wypęzły zioś i strach na jej twarz, którą ukradkowo zwraca ku wysłańcowi Boga. Nikczemna trwoga wbiła kurczowo jej palce we włosy. Przepalone trawiącą żądzą ciało straciło swą dziewiczą krasę.

W »Stworzeniu żywiołów« był Michał Anioł pierwszym i jedynym; typ Jehowy narzucił całej późniejszej sztuce. W »Stworzeniu i upadku człowieka« miał poprzedników, a przedewszystkiem zachował w pamięci tak dobrze sobie znane płaskorzeźby Ghibertiego na »rajskich wrotach« florenckiego Baptisterium i Jacopa della Quercia na głównym portalu kościoła S. Petronio w Bolonii. Lecz właśnie porównanie z tymi tak wybitnymi mistrzami pozwala poznać całą ogromną wyższość i samorodną potęgę geniuszu Michała Anioła.

Trzy ostatnie obrazy stropu poświęcone są historii Noego, czyli drugiej fazie życia ludzkości po potopie. Względy technicznej natury wpłynęły na przedstawienie historycznego porządku. Wskutek umieszczenia jeńców w obrębie głównego pasu sklepienia, tylko każde drugie pole mogło długością swą sięgać od gzymsu do gzymsu. Wszystkie inne są krótsze. Po »Grzechu pierwotnym« wypadło właśnie pole krótsze, którego nie można było użyć do sceny »Potopu«, zawierającej największą ilość postaci. Wobec tego umieścił w nim Michał Anioł chronologicznie późniejszą »Ofiarę dziękczynną Noego«, nazwaną mylnie przez obu biografów »Ofiarą Kaina i Abla«.

Obraz ten świadczy, jak pilnie rozczytywał się Buonarroti w Starym Testamencie. Ofiara jego odbywa się ściśle według rytuału całopalenia, przepisanego w księdze »Leviticus«. Za kamiennym ołtarzem, na którym płonie już ogień, stanął łysy i brodaty patriarcha, wzywając łaski bożej ręką do góry wzniesioną. Po jego lewicy stara, doświadczona w rzeczach kultu kobieta, podpowiada mu słowa modlitwy; po prawicy młoda, żywo poruszona niewiasta, przedstawia czynnik religijnego uniesienia. Pięciu młodzieńców, całkiem lub prawie całkiem nagich, pracowicie krząta się około przygotowania ofiary. Jeden przykucnął na ziemi i zapalczywie dmucha w ognisko, drugi siadł na grzbiecie zabitego barana i śpiesznie chwyta za misę do zebrania krwi, którą mu podaje towarzysz o kędzierzawych włosach, spiętych opaską. Inny dźwiga spory pęk drwa. Inny wlecze za rogi opornego barana, którego tłuszcz ma również podsycić ogień ofiarny. W rogu obrazu widać zwierzęta, które Noego arka ocaliła z topieli: reprezentują je głowy wołu, dwóch koni i słonia. Najpiękniejszą część kompozycji, *con amore* przez mistrza wykonaną, tworzą zdrowe, silne, szerokopięrsne postacie młodych ofiarników, których nagie ciała piękne są, jak naoliwione członki olimpijskich zwycięzców. Raffael w swej »Ofierze Noego« w loggiach Watykanu trzymał się wiernie wzoru Michała Anioła.



Potop. (Fot. Anderson.)

W następnym obrazie, w »Potopie« rozwinął Buonarroti całą potęgę dramatycznego stylu i swą heroiczną wielkość. Wobec tego wspaniałego utworu »Potopy« Paola Ucella i Ghibertiego spadają do roli pierwszych prób. Jest to obok »Sądu ostatecznego« największa kompozycja malarzka Michała Anioła, która pozwala ocenić genialność jego na tem rzekomo obcym mu polu. Pod pozorami swobodnej dowolności ukrywa się ściśle obmyślana konstrukcja artystyczna. Tragedya zagłady rozgrywa się w akcji, zaakcentowanej czterema scenami. Przed falami rozszalałej powodzi na najwyższe cyple górskie chroni się gromada mężczyzn, kobiet i dzieci. Cała skala uczuć ludzkich przewija się w postaciach, skupionych po lewej stronie obrazu. Miłość występuje do walki ze śmiercią. Rodzice, którzy wkładają swe dziecko na grzbiet osła w złudnej nadziei, że tam znajdzie bezpieczną ostoję, zapominają o sobie, poświęcają się dla ocalenia dziecka. Matka, śmiertelnie strudzona, po stracie wszystkich ukochanych popadła w rozpaczne odrętwienie; nic już jej nie wzrusza, nawet płacz ostatniego dziecka. Inna matka sądzi, że jeszcze nie wszystko stracone; jedno niemowlę tuli do łona, drugie chwyta się trwożnie jej nogi. Zwinny młodzieniec szuka ocalenia na drzewie. Para kochanków, spleciona uściskiem, śledzi go wzrokiem: może i dla nich znajdzie się tam jeszcze miejsce. Bez-

silna wściekłość, walcząca z resztkami nierozumnej nadziei, maluje się w energicznej twarzy mężczyzny, który dźwiga na plecach swą żonę. Inni, uciekając przed topielą, ogłupieni strachem, ratują niepotrzebne im już sprzęty domowe. Groźniej jeszcze przedstawia się sytuacja gromady ludzkiej, która trwożnie skupiła się na cyplu skały pod rozpiętym naprędcie namiotem. Tu już zmroził otuchę zimny powiew śmierci. Atletyczny starzec z wysiłkiem niesie na plecach bezwładne zwłoki utopionego młodzieńca, ku któremu sędziwy ojciec i młoda żona rozpacznie wyciągają ramiona. Obok nich przypadł do ziemi skurczony człowiek, patrzy bezmyślnie przed siebie i z rezygnacją czeka, kiedy go fale potopu pochłoną. Trzej młodzieńcy za nim zapomnieli na chwilę o grozie położenia i spoglądają ciekawie, czy towarzysze, w wodzie jeszcze zanurzeni, zdołają się uratować. (Tu najżywiej przypomina się karton bitwy pizańskiej). W opisanych obu scenach przejawiała się lepsza strona natury człowieka: Miłość, która jest możniejszą niż Śmierć. Egoistyczna »bestya ludzka« występuje w postaciach, zapełniających obie sceny w głębi. Kilkunastu ludzi znalazło chwilowe ocalenie na dużej łodzi; w obawie przepętnienia staczają ohydłą walkę z nieszczęśliwcami, którzy wyczerpują ostatnie siły, by dostać się do wnętrza. To samo powtarza się na pokładzie kolosalnej arki: uratowani bez litości spychają natrętów w topiel, siekierami odrębuja ich dłonie, kurczowo wbite w deski okrętu. Wśród powszechnej zagłady jeden tylko człowiek zachował spokój męża bożego: patriarcha Noe, który wychyla się z bocznej arki i wyciągniętą dłonią wita tęczę, znak przymierza. W górze biała gołębic-a-zwiastunka radośnie trzepoce skrzydłami.

Doskonałość kompozycji, głębia psychologii i niezrównane opanowanie mechaniki organizmu ludzkiego stawiają »Potop« w rzędzie najwyższych dzieł sztuki. Złożył mu hołd Raffael, powtarzając z nieistotnymi zmianami grupę mężczyzn, dźwigającego zwłoki na grzbiecie w jednej ze Stanz. w »Incendio del Borgo«.

»Opilstwo Noego«, ostatni z dziewięciu obrazów sklepienia, wskazuje, że ludzkość, odrodzona przez potop, nie stała się lepszą, że pozostały w niej pierwiastki zła. Temat ów pod wpływem źródeł literackich jak *Speculum humanae salvationis* z XIV w. i *Biblia pauperum* często był w sztuce powtarzany jako obraz grzechu. Zajmują się nim, prócz Giotto, Paolo Ucello, Benozzo Gozzoli i Ghiberti. Jak świat grecki obok Dyonizosa znał Sylena, tak też chrześcijaństwo błogosławnym skutkom wina, symbolizującego Krew Pańską, przeciwstawia wino szatańskie, które upadla człowieka. Drastyczną scenę biblijną oddał Michał Anioł z bezwzględną szczerością. Pod ogromną kadzią wina leży upity ojciec Noe i nieskromnie się obnażył. Potężny dzban obok niego świadczy, jak bardzo nadużył słodkiego napoju. Ciężka głowa opadła mu na pierś, nogi przybrały ulubioną przez Michała Anioła pozycję: prawa swobodnie wyciągnięta, lewa skurczona i ręką przytrzymana. Przed nim grupa trzech synów, o ciałach dobrze zdudowanych, w których prócz



Sybilla Libijska.

Fot. Anderson.

mięśni także tkanka tłuszczowa silnie się rozwinęła. Cham, szydząc z ojca palcem wskazuje jego nagość, Jafet objął brata w pól i usiłuje odsunąć go od sromnego widoku, a Sem, »idąc wspak« z odwróconą głową, nakrywa płaszczem wstyd Noego. W głębi za namiotem widać odzianego mężczyznę, który motyką uprawia ziemię pod winnicę. Niekoniecznie musi to być sam Noe, jak chcą krytycy. Przyjmowanie dwoistości akcji zupełnie nie jest nieuniknionem. Najlepszą częścią obrazu jest mistrzowsko skomponowana grupa Chama i Jafeta. Ten fragment właśnie odtworzył w swym doskonałym sztychu Marc Antonio.

Prahistoria człowieka kończy się więc dowodem jego niemocy moralnej. Z sieci grzechu ludzkość nie może wydobyć się o własnych siłach. Potrzeba jej zbawcy, przewodnika, któryby ją zawiódł na jasne szlaki dobra. Prócz »jeńców« cała reszta postaci Sykstyny wyraża jeden stan duchowy: oczekiwanie Messyasza. W natchnieniu widzą go i zapowiadają ci, którzy lotem wieszczey myśli wzniesli się ponad narody: Prorocy i Sybille. Myśl o nim jest racją bytu Przodków Chrystusa. Na Messyasza wreszcie wskazują epizody z historii izraelskiej, cudowne ocalenia wybranego narodu przez bohaterские jednostki. Mojżeszowe księgi Numeri, księgi królewskie, księga Estery i apokryficzna księga Judyty, dostarczyły Michałowi Aniołowi tematu do alegorycznych historii, przedstawionych w narożnych pendentywach o kształtach sferycznych trójkątów.

Wąż miedziany jest obrazem cudu w najściślejszym tego słowa znaczeniu, cudu, działanego wyłącznie zapomocą widomego znaku i wszechmocy bożej, bez przyczynienia się człowieka. Mojżesz jest tu tylko bezwonnym narzędziem wyższej władzy. Wywyższony na tyle wąż miedziany przedziela kompozycję na dwie części. Po stronie prawej konają Izraelczycy wśród najokropniejszych męczarni w śmiertelnych uściskach olbrzymich gadów. Michał Anioł odtąpił od tekstu, który mówi o »jadowitych ukąszeniach«. Użycie motywu węży - dusicieli było dlań artystycznie płodniejszym, gdyż pozwoliło mu dać postać ludzką w najśmielszych, nieprawdopodobnych prawie skróceniach. Stos ciał, spiętrzonych jedno na drugie naksztalt skłębionego węzowiska, wije się w straszliwych konwulsjach. Żaden najtrudniejszy ruch nie jest tu opuszczony. Michał Anioł, komponując tę scenę, nie miał poprzedników w sztuce nowożytnej, czerpał jedynie ze skarbów własnej wyobraźni i stworzył rzecz pełną grozy, zapowiadającą Sąd ostateczny. Niezaprzeczenie jednak widocznym jest tu wpływ Laokoona, którego mistrz wraz z Giulianem da San Gallo oglądał w termach Tytusa około 14 stycznia 1506 t. j. wkrótce po odkryciu tej sławnej rzeźby starożytnej. Po stronie lewej obrazu niezrównaną jest grupa mężczyzny, podtrzymującego zranioną kobietę, która podnosi wzrok i omdlewające dłonie ku miedzianemu węzowi, aby doznać cudownego uzdrowienia. Reszta postaci zarysowuje się niewyraźnie; ustawione są one w równym

szeregu według średniowiecznej zasady izokefalii. Sangwinowy rysunek do »Węża miedzianego« znajduje się w zbiorach oxfordzkich.

Płaszczyznę drugiego narożnika po stronie ołtarzowej wypełnia historia Estery. Cudowne ocalenie odbywa się tu w sposób najbardziej naturalny, dzięki sprytowi i wstawiennictwu pięknej kobiety, która swymi wdziękami opanowała potężnego despotę. Obraz rozpada się na trzy części, jakby na trzy sceny dramatu. Po stronie prawej widzimy spoczywającego na łożu króla Ahaswera, któremu kroniki państwowe, odczytywane przez dworzan dla skrócenia bezsennej nocy, przypominają zasługi poniżonego niesłusznie Mardocheusza. Rozkazującym gestem ręki posyła więc sługę, aby Mardochejowi, »siedzącemu wedle zwyczaju u bram pałacu«, obwieścił łaskę monarszą. Po stronie lewej odbywa się uczta, w czasie której nadobna królowa Hadassa, także Ester zwana, odkrywa przed Ahaswerem wrogie dla Izraela zamysły wielkorządcy Hamana i wskazuje na niego, jako na prześladowcę Żydów, jej braci i Mardocheusza, jej stryja, który królowi życie ocalił. Środkowa część obrazu przedstawia skutek zabiegów Estery. Haman zawisł na krzyżu (według tekstu, na szubienicy), który dla Mardocheja był przygotował. Kolosalne jego ciało, modelowane tak, jak to tylko Buonarroti umie, powykrecały bóle, lecz



Judyta. (Fot. Anderson.)

hardo wzniesiona głowa i zaciśnięte usta mówią o niezłomności ducha. Michał Anioł miał niewątpliwie w pamięci słowa Danta:

Potem do wzniosłej wyobraźni mojej
Spadł obraz tego, który krzyżowany
Wzgardę i dumę zachował w obliczu
I tak umierał.

(*Czyściec, Pieśń 17.*)

Jeśli historię Estery cechowała dramatyczna siła charakterystyki, przypominająca Rembrandta, oraz szlachetna, prawdziwie homerowa prostota i heroiczny styl opowieści, to w scenie »Judyty«, obok tych samych zalet, imponuje przede wszystkim dziwnie tragiczny, Makbetowy nastrój ponocnej zbrodni. Podobnie jak u Botticellego, Judyt Michała Anioła jest już po czynie. Przez odchylone zasłony namiotu widać ogromne cielsko zamordowanego Holofernesa; jedna jego ręka zwisa bezwładnie ku ziemi, druga wzniesiona do góry, szukała zdaje się przed śmiercią miecza na ścianie. Izraelska bohaterka wyładowała widocznie całą energię w chwili czynu, bo teraz zwraca trwożnie oczy ku zwłokom zdradzonego kochanka, podczas gdy rękami podnosi chustę, aby nakryć odciętą jego głowę, spoczywającą na misie, którą dźwiga dziewczka Abra, uginając się pod tym krwawym ciężarem. W głębi majaczy niewyraźnie sylweta strażnika, który usnął oparty na tarczy. Grupa Judyty i jej służebnicy przepojona jest takim wdziękiem prawdziwej kobiecości, że Piermaria da Pescia mógł jej użyć do kamei (obecnie w Luwrze przechowanej), przedstawiającej bakchanalię. Nie wiele więcej zmienił w niej ponad to, że w misie Abry umieścił winogrona zamiast krwawiącej głowy. Kamea ta uchodziła dawniej za antyk i była znaną pod nazwą »sygnetu Michała Anioła«. Rysunek do Judyty w Muzeum Teylor w Haarleemie pokazuje ją w chwili, kiedy głowę Holofernesa podaje swej towarzyszce.

Najmniej staranna kompozycja i pobieżne traktowanie przedmiotu występuje w »Dawidzie«. Ten brutalny wyrostek, który, usiadłszy na grzbiecie niezgrabnie rozciągniętego Goliata, zarzyna go bezpiecznie, jak bydlę - w niczem nie jest podobny do owego wspaniałego, bohaterskiego młodzieńca z florenckich czasów mistrza. Tkwi w tem jakby autoironia wobec dawnego pomysłu.

Natomiast z postaci Proroków i Sybill przemawia płomienny, natchniony duch Michała Anioła z żywiołową siłą. Żaden z wielkich malarzy świata nie był w takim, jak on, stopniu powołany do zaklęcia w zmysłowe kształty mistycznych obłoków wieszczęj egzaltacji. Któż mógł lepiej od niego odczuć i oddać podniosły nastrój duchowy wielkich samotników, którzy w cudownem zachwyceniu oglądali rzeczy »nie rosnące pod tej ziemi niebem«? Wszak on zawsze ze wstrętem odwracał się od rzeczywistości, a swobodnym czuł się jedynie w mgławicowych sferach idei, nawet miłość, to uczucie tak bardzo ze zmysłami związane, zdołał przy pomocy Platona wznieść na kryształowe

wyżyny absolutnego bytu. W poezjach jego stale dźwięczy struna wieczności, a nawet w życiu codziennem często stanowczy wpływ wywierała nań wiara w przecucie, w ścisły związek widzialnego i niewidzialnego świata.

Instynkt powinowactwa psychicznego kazał Michałowi Aniołowi zamiast dwunastu apostołów zawiesić u szczytu Sykstyny groźne i olbrzymie postaci przejętych świętym dreszczem ekstazy hebrajskich Proroków i pogańskich wieszczek. Stary Testament podbił jego umysł urokiem legendowej dali pierwotnej monumentalności życia i głębokiego, poważnego mistycyzmu. Condivi z naciskiem podnosi, że Michał Anioł rozczytywał się z zapalem »w Starym i Nowym Testamencie, a nadto w tych, którzy o nim pisali«. Mowa tu oczywiście o Savonaroli. Tragiczny ten mnich mógł zresztą samem swem zjawiskiem nasunąć prorocze wizye. Czyż bowiem Savonarola, piorunujący na stolicę papieską i przepowiadający losy Italii, nie był uderzająco podobny do tych wybranych z pośród Izraela, którzy wypełniali swe posłannictwo, karcąc grzesznych królów i wieszcząc przyszłość?

W przedstawieniu Proroków i Sybill Michał Anioł nie był ani pierwszym, ani ostatnim, lecz on jeden rozwiązał ten trudny problem z nieprześcignionem mistrzostwem i sprawił, że, jeśli mowa o uzmysłowieniu wieszczego natchnienia, jego imię wyłącznie na myśl przychodzi. Prorocy byli oddawna ulubionym w sztuce motywem. Średniowieczni rzeźbiarze umieszczali ich na portalach gotyckich katedr, Lorenzo Ghiberti poświęcił im szereg statuetek na swych drugich drzwiach, Fra Angelico zajmował się nimi w Orvieto. W bolońskich płaskorzeźbach Jacopa della Quercia przybierają Prorocy charakter szalonych fanatyków, wyższe, heroiczne życie nadaje im Melozzo da Forlì w swych freskach w Loreto. Donatella wreszcie potężne posągi: Habakuk, Jeremiasz, t. zw. Poggio i Zuccone zbliżają się do Michała Anioła siłą indywidualnej charakterystyki, różnią się jednak tem od niego, że nie są tworam i idealnej fantazyi, lecz portretami obywateli florenckich. Bezpośrednio wreszcie przed Buonarrotim malował Proroków Ghirlandajo a następnie Pinturicchio, a raczej jeden z jego uczniów, w Torre Borgia na suficie sali Sybill. Te ostatnie malowidła wobec wielkich postaci Sykstyny spadają do znaczenia wytworów dziecięco naiwnej wyobraźni.

Sybille, te tajemnicze wieszczki klasycznego i barbarzyńskiego świata, zawdzięczają swe prawo obywatelstwa w sztuce chrześcijańskiej zapowiedziom nadejścia Messyasza, które im w usta włożyła nauka Ojców Kościoła. Chciano w ten sposób zaznaczyć, że Zbawiciela oczekiwała cała bez wyjątku ludzkość. Liczbę Sybill zmieniano dowolnie. Podczas gdy Laktancyusz i Izydor, idąc za Varronem, mówią o dziesięciu, Tomasz da Celano w swym sławnym hymnie o powszechnym pożarze świata wspomina tylko o jednym proroku i jednej Sybilli. Ostatecznie powiększono ilość tych wieszczek do dwunastu. W sztuce pojawiają się Sybille dopiero w XI w.; jedną z nich wymienia kodeks malarzski z góry Athos. Najdawniejsza reprezentacya całego chóru Sybill znajduje

się na kazalnicy w kościele S. Andrea w Pistoï, którą wykonał wielki Giovanni Pisano, tak bardzo duchowo z Michałem Aniołem spokrewniony. Później tworzył Sybille Ghiberti, z malarzy Fra Angelico, Castagno, a w XV w. Perugino i Pinturicchio, nie licząc wielu artystów drugorzędnych. Z całą tą tradycją poprzedniej sztuki zerwał Michał Anioł stanowczo. Jego Sybille nie tylko żyją odrębnym życiem wewnętrznym, lecz także wygląd i strój zawdzięczają wyłącznie swemu twórcy.

W kompozycji Proroków i Sybill widoczną jest jedna zasadnicza myśl artystyczna: praca nad rozwiązaniem problemu postaci siedzącej, która powraca w coraz to nowych wariantach. Jak wczesny renesans w kolejnym rozwoju doszedł do zupełnego opanowaniu człowieka stojącego, tak Michał Anioł, dając w tem przykład sztuce baroku, rozwinął, udoskonalił a właściwie wprowadził motyw siedzenia i leżenia. Odziane postaci Proroków i Sybill i nagie postaci Jeńców wyczerpują wszystkie niemal pozycye, w jakich człowiek siedzący może się znaleźć. Zapas form, któremi rozporządzała fantazya Michała Anioła, jest wprost zadziwiającym. Przy tożsamości tematu nigdzie nie powtórzy się ten sam ruch, motyw przewodni powraca w coraz to innem ustosunkowaniu. Ta różnaitość ekspresyi plastycznej idzie w parze z cudownie zmienną inwencją w traktowaniu wewnętrznego problemu. Ponieważ dwunastokrotne powtórzenie motywu postaci, pozostającej w stanie wieszczenia musiałoby wyrodzić się w nużącą monotonię, Buonarroto zapobiegł tej niedogodności w dwojaki sposób. Najpierw włożył każdemu Prorokowi i każdej Sybilli do ręki księgę, względnie zwitek papieru, przez co uzyskał możność przedstawienia nie tylko człowieka wieszczącego, lecz także spokojnie czytającego, przygotowującego się do proroctwa, ogłaszającego je, człowieka zadumanego i pogrążonego w ekstazie. Powtórę każdemu prorokowi czy prorokini dodał małych geniuszków, wyjątkowo kobiety, które spełniają wobec nich służbę anielską, podkreślają ich nastrój duchowy i zaokrąglają kompozycję. Podobnie jak obrazy genezyjskie, powstawali Prorocy w porządku wprost przeciwnym chronologicznej kolei, a raczej następstwu, ustalonemu przez kanon pism hebrajskich. Najpierw namalował Michał Anioł najmłodszego z Proroków, Zacharyasza, na ścianie wschodniej, na końcu najstarszego z nich, bo jeszcze w czasach królewskich żyjącego, Jonasza. Idący po nim zgodnie z porządkiem Starego Testamentu: Jeremiasz, Daniel, Ezechiel, Jezajasz i wkońcu Joel, (który sam jeden wyskakuje z systemu, gdyż należy do czasów najdawniejszych) powstawali w porządku wstecznym, to jest od Joela do Jeremiasza. Następstwo Sybill, jako istot zupełnie legendowych, nie mogło być oczywiście poddane żadnej regule.

Stopniowanie psychicznego nastroju odbywa się — znów analogicznie ze scenami z »Genesis« — w kierunku od wejścia ku ołtarzowi, a więc w miarę postępu pracy. Podczas gdy u wschodniego krańca sklepienia panuje zupełny spokój, na końcu przeciwnieglým przewalają się wzburzone fale namiętnego

życia duszy. Przy całej różnolitości stanów duchowych, zachowują te wieszczce istoty jeden rys wspólny. Wszystkie są zupełnie samotne, oderwane od świata i nie widzące go; jak pustelnicy Tebaidy, żyją wyłącznie ze sobą i w sobie, oko w oko z wiecznością. I w tem tkwi ich wielkie podobieństwo do samego Michała Anioła.

Pierwszy z proroków, któremu dał życie wielki samotnik renesansu, to sędziwy Zacharyasz, ów wieszcz kabalistyczny, którego mgliste przepowiednie jemu samemu dopiero przy pomocy aniołów stawały się zrozumiałymi. Odziany w obszerną szatę, układającą się w szerokie fałdy, siedzi w ostrym profilu, opierając strudzoną nogę na kamiennem podwyższeniu. Starość obnażyła mu czaszkę i śniegiem przyprószyła poważną, długą brodę. Natchnienie prorocze także dawno już uleciało, lecz ślad jego pozostał w księdze, której karty drżące ręce starca przewracają teraz z nerwowym pośpiechem, szukając jakiegoś w chwili ekstazy wyrzeczonego słowa - błyskawicy. Towarzyszący mu chłopcy zachowują się, jak nieuważni uczniowie wobec uczonego mistrza. Nie wiele ich obchodzi jego praca, splekli się ramionami i myślą o rzeczach przyjemniejszych, niż nauka. Karol Justi, który dał pierwszy systematyczny wykład Proroków z treści ich pism, przypuszcza, że Zacharyasz, prorok drugorzędny, zawdzięcza swą obecność w gronie wielkich

towarzyszy tej okoliczności, że zadaniem jego życia było nawoływanie do odbudowania Jeruzalemskiej świątyni. Ma w tem mieścić się aluzja do Juliusza II, który był inicjatorem przebudowy kościoła św. Piotra. Właśnie też pod tym Prorokiem znajduje się herbowy dąb Roverów, okolony kluczami Piotrowymi i uwieniczony potrójną tyarą.

Myśl o kościele św. Piotra unosi się — być może — także nad sąsiednim, również drugorzędnym prorokiem Joelem, który — zdaniem Geymüllera — jest portretem Bramanta. Autor sławnej przepowiedni o sędzie na do-



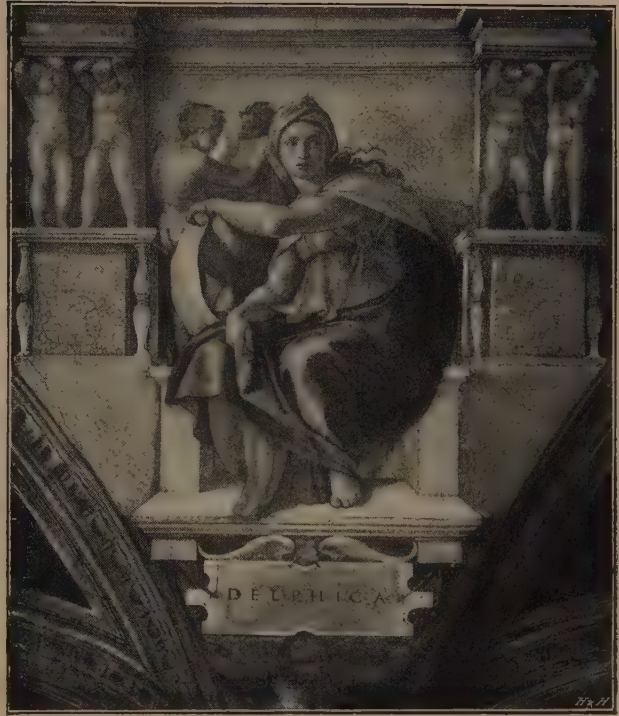
Prorok Joel. (Fot. Anderson.)

linie Jozafata, siedzi zwrócony wprost ku widzowi i rozwija długi rulon papieru, który czyta z zapalem. Jego wysokie, rozumne czoło, wichrowato rozwiane włosy i inteligentna twarz bez zarostu świadczą, że zbliżająca się starość nie zdołała osłabić lotu genialnej myśli. Poza jego plecami stojący chłopiec trzyma w jednej ręce księgę, a drugą wyciąga ku towarzyszowi, jakby mu wyrzucał, że zbyt niedyskretnie zagląda w tajemnicze papiery mistrza.

Tron wieszczcy naprzeciw niego zajęła przedstawicielka Grecji, Sybilla Delficka, pogrążona w klasycznym spokoju. Prorocтво już

ukończone, wieszczka lewą, poza prawe ramię poziomo przesuniętą ręką zwija papier, na którym spisała swe tajemnicze wróżby. Młoda jej głowa zwraca się nieco na lewo, a oczy, patrzące gdzieś w odległą dal, i lekko rozchylone usta świadczą, że wróżka ogląda już, jak spełnia się w rzeczywistym świecie zdarzenie, które poprzednio okiem ducha ujrzała. Jeden z służebnych geniuszków odczytuje z dużej księgi rozwiniętą i wyjaśnioną treść lapidarnej wróżby, która się właśnie ziszcza, jakby dla porównania jej z przebiegiem wypadku. Drugi »putto« podtrzymuje księgę i słucha z uwagą.

Sybilla Erytrejska, przedstawicielka Wielkiej Grecji, najbardziej ze wszystkich jest autentyczną; o niej wspominają Heraklit i Plato, ona miała najsilniej podkreślać jedność Boga, jej wreszcie przypisywano autorstwo znanego w starożytności akrostychu o końcu świata. Podobnie, jak jej Delficką rodaczkę, cechuje ją młodość, piękność i spokój. Strój więcej fantastyczny odślania również bose stopy i okrągłe, godne cypryjskiej bogini ramiona. Poza tem w pozie i w duchowym nastroju przebija się konsekwentnie motyw kontrastu. Wróżka dopiero przygotowuje się do prorocтва Siedząc w profilu, szuka w otwartej księdze na pulcie potrzebnego jej ustępu. Zapal wieszczcy



Sybilla Delficka. (Fot. Anderson.)

dopiero zaczyna ją ogarniać. Symbolizuje to także geniuszek, który zapala lampę. Sylweta jego towarzysza ledwie jest widoczną w cieniu.

Najskrajniejsze przeciwieństwo dotychczasowych postaci przedstawia Jezajasz. On pierwszy uchwycony jest w stanie ekstazy, wieszczego oszowłomienia. Z głębokiej zadumy, w której pogrążył się Prorok, oparty na księdze. trzymanej w prawej ręce, wyrwa go namiętne wołanie niespokojnych geniuszków, wskazujących ku górze, skąd zbliża się nadprzyrodzone zjawisko. To niewątpliwie wizja Serafinów o sześciu skrzydłach, z których jeden położył rozżarzony węgiel na ustach Proroka i poświęcił go w ten sposób do jego boskiego posłannictwa. (Esaias VI, 7.) Nic bardziej dziwnego i niezapomnianego, jak ruch lewej ręki i wyraz nerwowej, młodej twarzy Proroka, który, jakby obudzony z ciężkiego snu, nie wie w pierwszej chwili, czego chcą od niego i z niechęcią odrywa się od duchowych głębin, nad którymi myśl jego przebywa.

Wizja i powołanie do wieszczego posłannictwa, to także zasadniczy motyw postaci Ezechiela. Lecz afekt psychiczny i przeprowadzenie tematu zupełnie odmienne. Prorok, brodaty starzec o typie wybitnie semickim, w fantastycznym stroju wschodnim jest wprost przerażony zjawiskiem, które mu



Sybilla Kumejska. (Fot. Anderson.)

okazuje piękny, nagi geniuszek o typie raczej dziewczęcym. Drugi chłopak również wydaje się strwożonym. Zwitek papieru, który Prorok trzyma w lewej dłoni, wskazuje, że oddawał on się przed chwilą lekturze; oderwał go nagle od czytania »wiatr gwałtowny od północy i obłok wielki i ogień palający«, a ten widoczny znak Boga napęłnił go trwogą, która wyraźnie maluje się w szeroko rozwartych oczach i wysuniętej naprzód brodzie. Natomiast dłoń prawej ręki, rozłożona gestem posłuszeństwa, wyraża pokorne poddanie się woli i nakazowi Jehowy.



Prorok Jezajasz.

Fot. Anderson.

Jeśli zagłębimy do tekstu »Proroctwa Ezechielowego« (I, 5—10), wyjaśni się nam, dlaczego Michał Anioł w ten sposób pojął jego postać. Widzenie proroka przedstawia się w kształtach dziwacznych i okropnych: ujrzał on w obłoku ognistym »podobieństwo czworga zwierząt«; każde z nich miało wygląd człowieka, ale cztery pary rąk, cztery skrzydła i cztery twarze: ludzką, wół, orlą i lwia. Potworność wizji tłumaczy, dlaczego Michał Anioł — w przeciwstawieniu do Jezajasza — podkreślił w Ezechielu uczucie strachu.

Dwie następne wróżki: Sybilla Kumejska, przedstawicielka Italii, i Sybilla Perska (także chaldejską lub hebrajską zwana), przedstawicielka Azji — powracają znów do spokojnego czytania. Obie są kobietami staremi i obie przedstawione w motywach i formach kontrastowych. C u m a e a, atletyczna, groźna białogłowa z rodu »virago«, ma obnażone ramiona i stopy i widoczne z pod cienkiej koszuli obwisłe piersi. Twarz jej, energicznie zarysowana, brzydka, lecz nie odrażająca, zwraca się ku dużemu foliałowi, który odsuwa możliwie najdalej od siebie z powodu wady osłabionego starością wzroku. Wąskie wargi rozchylają się, powtarzając głośno odczytane z trudem słowa. Jej chłopcy, dzielni kandydaci na przyszłych zapaśników, stoją przy sobie złączeni uściskiem i z wesołym a zarazem pobłażliwym uśmiechem przypatrują się mozolnemu zajęciu strasznej czarownicy.

Natomiast Persica przedstawia typ dobrotliwej, zgrzybiałej staruszki, która swe martwiejące członki okrywa szczelnie ciepłą suknią. Ta cierpi znów na krótkowzroczność, więc pomarszczoną, wywiedłą twarz (widzianą w profilu zgubionym) wtula niemal w stronicę książki, którą wysoko do oczu podniosła. Usługujący jej chłopcy, otuleni płaszczem, toną w cieniu; oni jedni nie mają nic do czynienia i zachowują absolutne milczenie.

Bezpośrednim sąsiadem Sybilli Kumejskiej jest młodzieńczy, pełen zapału Prorok Daniel, sławny wykładacz Baltazarowych słów: *mene, thekel, upharsin*. Siedzi zwrócony wprost ku widzowi i trzyma na kolanach rozwartą dużą księgę, której ciężar podpira ramionami i grzbietem nagi »putto«, stojący pomiędzy nogami mistrza. Lewą rękę zwiesił Prorok na brzegu księgi, prawą zaś pisze coś szybko na tabliczce, umieszczonej z boku, ku której pochyła górną część ciała i genialną, bystrą głowę. Bardzo przemawia do przekonania interpretacja Justiego, który twierdzi, że Michał Anioł przedstawił Daniela w chwili, kiedy się zastanawia nad wyjaśnieniem tajemnicy siedmdziesięciu tygodni, powierzonej mu przez archanioła Gabryela. (Daniel IX, 24—26.) Według tego proroctwa, Messyasz miał przyjść i umrzeć śmiercią męczeńską w ciągu siedmdziesięciu tygodni od »wyjścia słowa o przywróceniu i zbudowaniu Jeruzalemu«, t. j. od przepowiedni Jeremiasza. Księga zatem, którą Daniel trzyma na kolanach, zawierałaby proroctwo Jeremiaszowe, na podstawie którego stara się on wynioskować zapomocą rachunku i przemiany tygodni na lata, kiedy nastąpi przyjście i męczeństwo Messyasza. Interpretacja powyższa tem jest prawdopodobniejszą, że także w dawnych obrazowych przed-



Prorok Daniel. (Fot. Anderson.)

stawieniach łączono Daniela stale z ową przepowiednią: *«Post ebdomadas sexaginta duas occidetur Christus»*. Ważność wróżby, obliczonej na daleką przyszłość, wyjaśnia też, dlaczego Daniel jest jedynym prorokiem piszącym.

Trzy postaci, które pozostają do omówienia, należą do najwspanialszych, jakie Michał Anioł stworzył. Czarująca Sybilla Libijska, przedstawicielka Afryki, daje dziwnie skomplikowanym ruchem ciała najdoskonalszy przykład kontrapostu. Jest on uwarunkowany motywem podnoszenia dużej księgi, umieszczonej na wysokim pulcie. Wieszcza-

ka, natknąwszy się na jakąś trudność w tłumaczeniu przyszłości, postanowiła zasięgnąć źródła spisanej mądrości wieków. W tym celu odwraca się i zdejmując ze stołu, poza nią stojącego, ogromną księgę, a wzrokiem szuka u dołu miejsca, gdzieby ją mogła położyć. Wytwarza się stąd pozycja taka, że nogi Sybilli i jej młoda, spokojna głowa okazują się w profilu, podczas gdy tors widzialnym jest niemal całkowicie z tyłu. Pięknością przewyższa Libica wszystkie swe towarzyszek. W pełnym poczuciu dumnej i młodzieńczej urody nie waha się odsłonić swych cudnych kształtów. Kosztowny płaszcz zrzuciła z siebie i siadła na nim z genialną niedbałością kobiety wzniosłego umysłu. Biust jej otula tylko niski gorset. Dzięki temu wdzięk nagich ramion i falistego grzbietu występuje w całym blasku. Włosy ułożone w misterną fryzurę z warkoczy i przepasek. Ogromna postać Sybilli wypełnia tak szczelnie niszę, że dla chłopięcych jej geniuszków zabrakło niemal miejsca. Cisną się w małym kąciuku tuż obok cokołu. Jeden z nich wskazuje ręką na wieszczkę, zapowiadając towarzyszowi, że zbliża się chwila ważna, chwila twórczości.

Miejsce nad samym ołtarzem, naprzeciw sędziwego Zacharyasza, zajmuje młody, olbrzymi Jonasz. Nagie jego przepyszne ciało tak silnie jest skrócone

i w głąb usunięte, że ściana poza nim zdaje się cofać. Dziwny układ postaci proroka i niezwykle gest dawały powód do rozmaitych błędnych interpretacji. Jonasz siedzi, wpół leżąc, oparty na prawym łokciu. Lewą rękę opuszcza w dół ku prawej i, trzymając obie dłonie ściśnięte, wysuwa tylko wskazujące palce. Głowę wcale nie piękną o rysach pospolitych i ustach rozchylnych wznosi ku niebu z wyrazem silnego podniecenia. Cóż to oznacza? Afekt proroka tłumaczono jako radosne uniesienie człowieka, powracającego do życia, lub jako akt wdzięczności wobec Wybawiciela. Z tem jednak nie zgadza się gest dłoni, który u Włochów jest mimicznym znakiem kłótni. Zagadkę wyjaśnia tekst »Proroctwa Jonaszowego« (IV.) Dowiadujemy się stamtąd, że prorok po odbyciu prestidigitatorskiej kary w żołądku wieloryba zdecydował się ostatecznie usłuchać rozkazu Jehowy i poszedł do Niniwy głosić miastu zagładę. Lecz Bóg, wzruszony skrucą Niniwitów, przebaczył im. Wówczas Jonasz, typowy warchoł, gotów do kłótni z samym Bogiem, począł Mu robić ciężkie wyrzuty za to, że został narażony na śmieszność fałszywego wieszczania. »A teraz o Panie! — wołał — proszę, odbierz duszę moją odemnie, bo mi lepiej umrzeć, aniżeli żyć«. Tę właśnie chwilę przedstawia fresk. Że tak jest w istocie, świadczy jeszcze wyrastający ponad głowę proroka cudowny »krzew bani«, w którego cieniu przed słońcem ukryty Jonasz bluźnił Stwórcy. »Wieloryb« zatem nie ma tu znaczenia motywu akcji, lecz służy tylko jako atrybut do stwierdzenia identyczności osoby. Symboliczne również znaczenie ma postać niewieścia (tuż za głową morskiego potwora), pełna smutku i przebaczenia: to uosobienie miłosierdzia bożego. Natomiast geniuszek, okolony fałdami rozwianego płaszcza, bierze żywy udział w akcji: ruchem ręki ostrzega proroka przed zuchwalstwem. Jonasz, który z opowiadania biblijnego wychodzi



Prorok Jonasz. (Fot. Anderson.)

ze sporą dozą komizmu, pod ręką Michała Anioła nabiera wielkości prometejskiego porywu. Buonarroti zbyt poważnie pojmował swą sztukę, aby mógł ją zniżyć do farsy, choćby nawet takiej, której aktorem jest prorok. Że zaś Jonasz wogóle pojawił się na sklepieniu Sykstyń, na to mogły się złożyć dwie przyczyny. Najpierw możność przedstawienia proroka nagim (z powodu wypadku z rybą), co dla Michała Anioła było zawsze pokusą nie do przeciężenia, a powtórę ta okoliczność, że typologia chrześcijańska w cudownym ocaleniu Jonasza widziała symbol wybawienia ludzkości przez Chrystusa. Tą drogą uzyskaną byłaby łączność z myślową treścią całości fresków sykstyńskich.

Na niedostępne, samotne szczyty twórczości wzniósł się Michał Anioł w tragicznej postaci Jeremiasza i dał w niej najszczerzą spowiedź duszy dostojnej, której głębią i kłutwą jest bezbrzeżny smutek istnienia. Wśród wielkich mężów Starego Testamentu, duchem najbardziej blizkim był mu ten nieszczęśliwy prorok, który swemi świertelniemi oczyma widział zagładę miasta i świątyni, który, zamiast iść z braćmi na tułaczą poniewierkę, wołał się na gruzach i być pogrzebnem echem minionej chwały ojczyzny. Jakby urywek z poezji Michała Anioła, brzmią te słowa trenów Jeremiaszowych. »Obaczcie, a oglądajcie, jeśli jest boleść, jako moja boleść, która mi jest zadana, jako mnie zasmęcił Pan w dzień gniewu, zapalczywości swojej«. Michał Anioł był Jeremiaszem życia doczesnego. Świat rzeczywisty zjawiał się oczom jego w kształtach poszarpanych ruin idealnej świątyni Doskonałości i Piękna, których niestarty obraz nosił w duszy, nie znającej pokory ograniczeń.

Zupełnie jasno określił mistrz, że poetycką treścią postaci Jeremiasza są lamentacje. Na zwitku papierowym, zwisającym po lewej stronie siedzenia, czytamy napis: ALEF-V/AV. W ten sposób w łacińskim i greckim przekładzie oryginału, zapomocą liter hebrajskiego alfabetu oznaczono pięć pieśni trenów. Jest to wskazówka dla niewrażliwego widza. Czyż nie woła ta postać każdą swą linią tragiczną: »azali jest boleść, jako moja boleść«!

Kto raz ujrzał wizję Jeremiasza, nie zdoła znaleźć innego wyrazu dla uosobienia kamiennego odrętwienia rozpacz. Barki, przygniecione ciężarem bólu, pochylone naprzód, głowa skołatana nadmiarem cierpienia, oparta bezsilnie na ręce, która zasłania oniemiałe w udręczeniu usta. Nic nie widzące oczy, otoczone sinymi stygmatami męki, wbiły się nieruchomo w ziemię, na pierś, ogniem przeżartą, spływa broda, biała siwizną bezsennych nocy, palce prawej ręki w bolesnym skurczu zaczepiają o fałdy sukni. To nie jasnowidzenie twórczego odczucia, to wydobyć mógł z siebie tylko człowiek, nad którego głową rozpostarł szerokie skrzydła czarny sęp nieszczęścia!

Ból Jeremiasza powtarza się echowo w dwóch postaciach kobiecych, które stoją poza nim. Umieścił je tu Michał Anioł zamiast »chłopków« zapewne z myślą o owych »córkach Jeruzalemskich, wspominających w dni utrapienia swego i kwilenia swego na wszystkie uciechy swoje, które miewały

od dni dawnych«. W niewieście, stojącej po prawej, skupiło się tyle głębokiego życia duszy, że już ta jedna postać wystarczyłaby do zapewnienia swemu twórcy nieśmiertelnego imienia.

W Jeremiaszu odkrył Michał Anioł samego siebie. Duch tego proroka nie opuszcza go już nigdy. Płonie światłem oburzeniem w Mojżeszu, osłania się melancholią grobowców Medycejskich, wybucha potępieniem w »Sądzie Ostatecznym«. Sztuka Michała Anioła, która dawniej umiała być pogodną, wyjątkowo nawet wesołą, staje się odtąd prawie wyłącznie tragiczną.

* * *

Jakby ostatnie, długie i namiętne pożegnanie z bujną pogodą młodzieńczych ideałów złożył Michał Anioł w dumnym korowodzie nagich efebów, wciskających się zuchwale pomiędzy sceny genezyjskie, z którymi ci »ignudi« powstali równocześnie, w każdym razie przed Prorokami. Czuje się jasno, że praca nad tą częścią fresków była dla mistrza najmiłszą, że gorące płomienie najosobistszych jego uczuć rozświetlają doskonale ciała tych postaci, powołanych do życia wyłącznie rozkazem twórczej fantazyi. Jeśli w Genesis i w Prorokach przemawiał Michał Anioł myśliciel i człowiek tragiczny, to tu przychodzi do głosu Michał Anioł rzeźbiarz, wielbiciel męskiej nagości i »*amatore divinissimo*«. Pieśń na cześć greckiego Erosa, która dzwiała lekko w florenckiej »Św. Rodzinie«, nabiera tu mocy i poważnej pełni dytyrambiczných akordów. Buonarroti mimo całej swej bezwzględności, może nie odważyłby się złożyć hołdu »miłości platońskiej« w tej świątyni katolickiej, gdyby nie był pewnym wyrozumiałości



Jeniec po lewej stronie nad Jezajaszem. (Fot. Anderson.)



Jeniec po prawej stronie nad Sybillą libijską, (Fot. Anderson.)

ze strony papieża. Juliusz II także pod względem skłonności uczuciowych był podobnym do Michała Anioła. Wiadomo z kronik i ze sprawozdań o wilegiaturach w Ostii, że ten gwałtowny zdobywca w tyarze nawet w starości nie przestał być obojętnym na wdzięk męskiej młodości. Bolończycy w czasie tryumfalnego wjazdu w r. 1507 największą przyjemność zrobili mu tem, że wysłali naprzeciw niego zastępstu szlachetnie urodzonych młodzieńców, którzy przy odzieży mieli zamiast guzików pozłacane herbowe żółędzie Roverów. Festony z żółędzi rozpinają także »ignudi« na sklepieniu Sykstyń. Innych papieży, mniej po grecku myślących, raził ten tryumf nagości. Hadrian VI nazwał dla tego kaplicę Sykstyńską łaźnią »*una stufa*

d'ignudi« i nosił się nawet z myślą zniszczenia fresków. Szczęściem losy, czuwające nad genialnymi dziełami, nie dopuściły do popełnienia zbrodni.

Nie bardziej niewłaściwego, jak przypisywanie jeńcom znaczenia motywu dekoracyjnego. W takim charakterze byłiby oni zupełnie zbędni, gdyż środkowy pas fresków tak szczelnie był już wypełniony scenami z »Genesis«, że tylko odrębny zamiar twórcy, wychodzący daleko poza moment ornamentu, mógł tam umieścić jeszcze postaci ludzkie. Rozlewna radość z życia, poczucie tężyzny młodych sił i bezgrzeszne upojenie pięknem własnych ciał, a od czasu

do czasu tęskna zaduma lub zgrzyt bólu — oto wyłączna treść Jeńców. Niepotrzebne tu zgola alegoryzowanie i poszukiwanie głębszego znaczenia. Czyż ci nadzy młodzieńcy staną się nam bliższymi, jeśli uwierzmy — jak zaleca Justi — że są oni personifikacyami sztuk pięknych? Przeciwnie, sędzę, że wtedy zblednie tylko i zniknie tkwiący w nich jasny, prosty i niewymuszony symbol, ta woń greckiego uczuciowego życia, przypominająca i świętą olimpijską Altis, i marmurowy czar Polykletowych kanonów, a nadewszystko nadobłoczną myśl Platońską.

Jak wewnętrzną genezę łączą się Jeńcy ze słonecznem niebem Hellady, tak też w formalnem swem przejawieniu okazują ścisły związek ze sztuką antyczną. Niezaprzeczonym jest wpływ dwóch dzieł klasycznych, które znał Michał Anioł: Laokooną i Torsu belwederskiego. Dany w nich motyw postaci siedzącej i kontrapostowo wygiętej rozwinął Buonarroti do najdalszych możliwości i wyczerpał chyba wszystkie warianty. Reminiscencye z Laokooną występują najsilniej w parze młodzieńców ponad Jezajaszem. Podobieństwo zwiększa jeszcze gruba girlanda, uwita z żółędzi, która nakształt węża oplata muskularne grzbiety i ramiona jeńców. Jedna z postaci tej kategorii jest wprost powtórzeniem pomysłu antycznego. Dziwnie skomplikowaną pozycję jeńca po lewej stronie nad Danielem przejął Michał Anioł z płaskorzeźby florenckiego Palazzo Riccardi, którą uczniowie Donatella wykonali według starożytniej gemmy ze zbiorów Medycejskich, przedstawiającej Diomedesa w chwili, gdy unosi Palladium trojańskie.

Mimo tych analogii greckich, są Jeńcy w całości tworam i renesansu i własnej psychy Michała Anioła, postaciami z innego świata. Od hellenickich efebów odróżnia ich przede wszystkim odmienna anatomiczna budowa: szerokie barki i wyniosłe klatki piersiowe, których napróżno szukalibyśmy wśród greckich marmurów. Przedstawiają oni najdoskonalszy typ męskiej piękności z dojrzałych lat Michała Anioła, są też między nimi najwspanialsze ciała męskie, jakie mistrz ten kiedykolwiek stworzył. Powtóre piękność Jeńców nie ogranicza się wyłącznie do przepychu nagości — jak to z reguły w Grecyi bywało — lecz obejmuje także człowieka wewnętrznego. Ci ludzie mają wrażliwą, subtelną, a co więcej, przeważnie skłoną do smutku duszę. Młodzieńcze, szalone rozhukanie wybucha tylko w postaci po prawej stronie nad Perską Sybillą. Wesoły śmiech dzwięczy tylko w ustach jeńców po lewej stronie nad Jezajaszem i po prawej stronie nad Danielem. Twarze innych wyrażają tęskną słodycz lub zdumienie (nad Sybillą erytrejską), spokojną obserwację życia (nad Joelem), pewien odcień smutku (nad Sybillą Delficką) lub gniewu (nad Jezajaszem na prawo). W słodkiem rozmarzeniu rozkosznie przeciąga się efeb po prawej stronie nad Sybillą libijską, podczas gdy towarzysz jego po lewej stronie pełen jest bólu, czy śmiertelnego znużenia. Najdostojniejszym może ze wszystkich jest poważny i melancholijny młodzieniec z przepaską na włosach, nad Jeremiaszem po lewej stronie.

Nie wszyscy Jeńcy w całej swej chwale przeszli do naszych czasów. Jeden z tych dwudziestu atletów (na lewo ponad Sybillą Delficką) uległ zniszczeniu w r. 1798 w czasie eksplozji prochowej. Ocalała tylko głowa. Znamy go jednak ze sztychu Adama Ghisi.

Zgodnie z rozwojem innych części fresków, także w obrębie Jeńców widocznym jest wzmaganie się życia, ruchu i natchnienia twórczego w miarę postępu pracy, a więc od wejścia ku ołtarzowi. W grupie pierwszej na krańcu wschodnim tylko dwaj jeńcy okazują odmienną pozą, natomiast dwaj inni są symetrycznym odwróceniem pierwszych. W grupie drugiej i w części grupy trzeciej ułatwienie to dotyczy tylko nóg, podczas gdy w układzie górnych części ciała panuje zupełna swoboda i różnorodność. W drugiej zaś części grupy trzeciej, jako też w grupie czwartej i piątej, każdy jeńiec przedstawia całkowicie odmienny motyw formalny. Łącznie z różnorodnością inwencji artystycznej wzmagają się w kierunku od wschodu ku zachodowi gwałtowność ruchu postaci. Jeńcy pierwszej grupy trwają w kontemplacyjnym spokoju, im bliżej ku ołtarzowi, tem bardziej karkołomnie stają się ich pozycje. Wreszcie od Ezechiela i Kumej-kiej Sybilli nabierają ciała rozmiarów kolosalnych. Niemniej ciekawym jest zjawisko, że Michał Anioł, w miarę nabywania wprawy i zamilowania do techniki freskowej, dawał pierwszeństwo elementom ściśle malarskim. Jeńcy w okolicy Zacharyasza i Joela są utworami tylko rzeźbiarsko-plastycznymi, ściśle rysunkowymi, podczas gdy w stronach Jeremiasza pojawia się moment tak bardzo malarski, jak światłocień. Ciała tych ostatnich młodzieńców okazują doskonałość swych linii po przez subtelność tkaniny światła i cienia. Wszelako wyrazisty kontur pozostaje zawsze jako charakterystyka ruchu.

Wiadomo już, że zewnętrzną racją bytu Jeńców jest ich niebezpieczna czynność rozwieszania na zawrotnych wyżynach wstęg z brązowymi medalionami i żółtych girland. Medaliony te pokrywają pozorne płaskorzeźby, które przedstawiają szereg scen, przeważnie z ksiąg królewskich. Z powodu małych rozmiarów przez długi czas nie znano dokładnej ich treści, a odczytanie jej stało się możliwem dopiero przy sposobności restauracji fresków sykstyńskich w 1904 roku. Oto spis wspomnianych scen biblijnych: Zamordowanie Abnera, wodza Saulowego przez Joaba, wodza Dawidowego, Zamordowanie Uryasza, Skrucha Dawida wobec proroka Nathana, Śmierć Absalona (szkicowo), Ofiara Abrahama (szkicowo), Śmierć Jorama, syna Ahaba, Strącenie posagu Baala, Zagłada rodu Ahaba, Porwanie Eliasza na wozie ognistym do nieba. Jeden z dziesięciu medalionów pozostał bez płaskorzeźby.

Jeńców wykonał Michał Anioł w barwach naturalnych i nadał im karnację tak niesłychanie prawdziwą, że żaden z najświetniejszych kolorystów nie zdołał go w tem przewyższyć. Za doskonałość w uchwyceniu barwy ciała oddawali mu najwyższe pochwały malarze wszystkich czasów: Fryderyk Overbeck stawia także pod tym względem Michała Anioła



Prorok Jeremiasz.

wyżej od Raffaela, a Henryk Ludwig (Oelmalerei) stwierdza, że »piękniejszych modelunków, w prostych, w szare wpadających barwach cielistych nigdy nie namalowano«.

Naturalny koloryt ciała u »Jeńców« dopełnia szeregu dowodów na korzyść twierdzenia, że postaci te nie mają znaczenia ornamentu. Tam, gdzie Michał Anioł nagiął człowieka do spełniania funkcyi motywu ornamentacyjnego, użył barw, naśladujących materyały rzeźbiarskie: bronz w aktach męskich, umieszczonych w polach trójkątnych ponad pendentywami, marmur w parach dziecięcych po obu bokach każdego Proroka i Sybilli. Naturalna barwa ciała powraca natomiast u nagich lub częściowo tylko odzianych »puttów«, którzy trzymają ponad głowami tablice z imionami Proroków i Sybill. U nich wszakże nie potrzebną była barwa naśladownicza dla zaznaczenia momentu dekoratywnego. Sama ich czynność dobitnie charakter ten podkreśla.

Jedynie nienasycona chęć ustawicznego demonstrowania nagiego ciała męskiego może być uważana jako racya bytu aktów bronzowych. Młodzieńcy ci nie spełniają żadnej funkcyi, wyłącznem ich usiłowaniem jest przybranie pozycyi, któraby im pozwoliła wcisnąć się w niewygodne pola trójkątne. Justi drogą subtelnych analogii, zahaczających aż o budowniczych Hindostanu, dochodzi do przekonania, że ci bronzowi ludzie są symbolem architektonicznej funkcyi łuku. Spekulacya bardzo pojętna, jednakże takie głębokie pomysły rodzą się zwyczajnie tylko w głowach ludzi »z tamtej strony Alp«; Włoch, jakim był Michał Anioł, nie wpadłby prawdopodobnie na coś podobnego.

Poszukiwanie tak trudne okazuje się zbędnem przy wyjaśnieniu znaczenia dziewczeczek i chłopiąt, połączonych w figlarne pary celem dźwigania wspólnymi siłami wyskoków głównego gzymsu pozornej architektury stropu. Przeznaczenie ich jest jasne i oczywiste. Dowcipne dzieci zbyt są jednak mądre, by nie miały rychło spostrzedz, że ciężary, które mają podtrzymywać, są malowane. Z początku więc udają, że poważnie wypełniają powierzone im zadanie, szybko wszakże opuszczają niepotrzebnie do góry wyciągnięte ręce i rozpoczynają wesołe skoki, płasy i igraszki.

*

Po ukończeniu głównej części malowideł w r. 1510 przystąpił Michał Anioł po pewnej dłuższej przerwie do wykonania owych »*teste e faccie attorno di ditta capella*«, które wypełniają pendentywy i lunety. »Przodkowie Chrystusa« tworzą więc osobną, ostatnią fazę dzieła. Nie mogło ich zabraknąć w poemacie, którego myślową treścią było oczekiwanie Messyasza. Imion potrzebnych dostarczył początek ewangelii św. Mateusza, czyli t. zw. różdżka Jessego, której korzenie jednak idą w tym wypadku dalej w głąb poza Jessego, aż do samego praojca Abrahama. Cały ten rodowód od Abrahama i Izaaka aż do Jakóba i Józefa, męża Maryi, wypisany został na obramionych tablicach ponad oknami. Zaczyna się on na ścianie ołtarzowej, poczem

linią zygzakowatą, łączącą zawsze przeciwległe lunety, biegnie wzdłuż ścian bocznych ku wejściu. Dwie pierwsze lunety wraz z tablicami musiały później, po r. 1530, ustąpić, by zrobić miejsce górnym partyom »Sądu Ostatecznego«. Treść ich znana jest jednak ze starych kopii, z wielkiej seryi, którą wykonał Adam Scultor Mantuanus i z piórkowego rysunku całego stropu w Oxfordzie, przypisywanego Juliuszowi Clovio. Jedynie pierwsza połowa pierwszej lunety z tablicą, zawierającą imiona Abrahama, Izaaka, Jakóba i Judasza, przedstawia scenę i postaci historyczne, odpowiadające podpisowi: patriarchę, przygotowującego się do ofiarowania Bogu na stosie Izaaka. Już trzy dalsze postaci tej samej lunety nie dadzą się związać z dodanymi do niej imionami: Fares, Esron, Aram. Ta sama dowolność i niezgodność treści z napisem powtarza się w drugiej lunecie zniszczonej i w dwunastu pozostałych, jak nie mniej w ośmiu pendentywach. Michał Anioł dał więc historii, czy też tradycji, tytułem odczepnego suchy spis imion, sobie zaś pozostawił zupełnie wolną rękę w wypełnianiu pozostałej do zamalowania przestrzeni. Uczynił to z właściwą mu genialną samowolą i wstąpił na pole nie tylko zupełnie nowe w samej Sykstyнії, lecz prawie całkiem nieznanie jeszcze w ówczesnem malarstwie włoskiem. Wyłącznym tematem kompozycji, noszących nazwę »Przodkowie Chrystusa«, są zwyczajne, bezprentensjonalne, realistyczne sceny z życia rodzinnego, obracającego się w ciasnym kręgu walki o byt i troski o potomstwo. Ojciec, matka i dzieci, czasem inni jeszcze uczestnicy domowego ogniska, oto jedyny temat tych scen, powracający w niezliczonych wariantach, zawsze nowych, zawsze zadziwiających różnaitością sytuacji, uczuć i nastrojów. Michał Anioł jako malarz rodzajowy i to w Sykstyнії! Czyż może być większa niespodzianka i silniejszy argument przeciwko tym, którzy mówią o szczupłości przedmiotów i jednostronności w sztuce Michała Anioła! Wydaje się trudnem do uwierzenia, że ten sam człowiek, który u szczytu sklepienia zawiesił szereg postaci potężnych, tragicznych, sięgających w najwyższe sfery umysłu, zdołał o kilka stóp niżej namalować ludzi codziennych, ani głębokich, ani wzniosłych. lecz co najwyżej zgryzionych i zmartwionych przeciwnościami potocznego życia, przeważnie spokojnych i zajętych pospolitemi sprawami, nierzadko nawet komicznych. Przypuszczenie, że taki olbrzym ducha, jak Michał Anioł, mógłby wkroczyć w zakres sztuki Teniersów i Brouwerów, wydawało się dawniejszym interpretatorom fresków sykstyńskich do tego stopnia nieprawdopodobnem, że za wszelką cenę usiłowali doszukać się w »Przodkach Chrystusa« momentów wielkich i tragicznych. Widzieli więc w nich wygnańców, siedzących nad wodami babilońskiej ziemi, pograżonych w bezbrzeżnej niedoli i z utęsknieniem wyglądających nadejścia Messyasza - Wybawiciela. Autorowie ci nie mogli pogodzić się z cudowną niekonsekwencją genialnego twórcy.

Żałuję, że brak miejsca nie pozwala mi dłużej zatrzymać się nad temi rodzajowemi scenami, które działają dziwnie miło i kojąco po wstrząsających



Jeniec po lewej stronie nad Jeremiaszem. (Fot. Anderson.)

głębiach i zawrotnych wyżynach innej części fresków. Ogólnie tylko mogę nadmienić, że kompozycje pendentywów mają jeden zbiorowy charakter scenicznych, które możnaby złączyć wspólnym tytułem: »Odpoczynek podróżnych«. Siłą szczerzego sentymentu wyróżnia się wśród nich obraz, opatrzony imieniem Josia; cała rodzina pogrążona w śnie, matka, która ucałowała dziecko na »dobra noc«, usnęła z ustami przy jego twarzyczce, ojciec, który, stróżując, ułożył się u wejścia do namiotu, drzemie w postawie na pół siedzącej.

Wszystkie niemal stosunki domowego życia przejawiają się w lunetach, skomponowanych w ten sposób, że postaci po obu stronach tego samego okna należą zawsze do jednej rodziny, choć wyjątkowo tylko wchodzą w bezpośredni kontakt ze sobą. Widzimy tam (Aminadab) młodą niewiastę, jakąś żydowską Loreley, która grzebieniem czesze długie włosy, podczas gdy jej małżonek, widocznie jeszcze bez śniadania, czeka znudzony, kiedy się skończy to ważne zajęcie. Gdzieindziej spotykamy niewiastę w wysokim stopniu poważną, czuwający przy niej mąż usnął znużony z głową opartą na kolanie. (Roboam-Abias). Nie brak matron, poważnym gestem powściągających zbytnią wesołość dzieci, statecznych ojców, oburzających się na chłopaków, których figle przeszkadzają im w dumaniu nad zabezpieczeniem losu rodziny, matek, kołyszących niemowlęta, lub przyrządzających posiłek, sędziwych dziadków i niezbyt życzliwie usposobionych dla nich synowie, przepięknych młodzieńców, odpoczywających przy domowym ognisku, mężczyzn czytających, kobiet przeglądających się w lustrze. Do najbardziej zdumiewających »capricci«, jak je nazywa Vasari, należy stary, kościsty mąż z dziwaczną długą brodą (Salmon), przyglądający się wyrzeźbionej w kształt twarzy ludzkiej główce swego kostura, która wyszczerza ku niemu zęby, jakby się naigrawała z jego nędzy. Niemniej ciekawym jest bardzo brzydki i zapewne bardzo skąpy *pater familias*, który ze złością spisuje wydatki zbyt licznej rodziny.

Słowem na każdym kroku uderza nas taka bystrość obserwacji, taka siła charakterystyki, a przytem pogoda umysłu i dowcip, że wprost nie poznajemy posępnego idealisty w tych holenderskich obrazkach. Na »Przodków Chrystusa« zbyt małą dotychczas zwracano uwagę; widzowie, pochłonięci potęgą snów genezyjskich, nie mają zwykle czasu i ochoty do oglądania lunet. Gdyby jednak te postaci i sceny istniały same dla siebie i były namalowane nie w Sykstyń, niewątpliwie pomiędzy wieńcami wawrzynowymi, składanymi pamięci Michała Anioła, znajdowałby się oddawna jeden z napisem: »największemu malarzowi rodzajowemu Italii«. Obok wewnętrznych przymiotów »Przodków Chrystusa« budzi podziw okazana w nich umiejętność zastosowania kompozycji do biegu linii architektonicznych, wpisania grup i postaci w półkole lunet i w sferyczne trójkąty pendentywów.

Freski na sklepieniu kaplicy sykstyńskiej są dziełem rozmiarów i treścią tak olbrzymim, że, zagłębiając się w poszczególnych jego częściach, tracimy najczęściej z oczu zasadniczą myśl całości. Najprostsze jej wyjaśnienie jest

to, które samo się nasuwa, a streszcza się w słowach: Oczekiwanie Messyasza. Bóg stworzył świat i człowieka, lecz król stworzenia skutkiem grzechu utracił pierwotną szczęśliwość. Z niedoli nie zdoła się podnieść o własnych siłach, wyrwać go może z otchłani nędzy tylko łaska nadprzyrodzona, tylko Bóg-człowiek, który zstąpi między cierpiące rzesze, by je wyzwolić. Messyasza więc zapowiadają Prorocy i Sybille, do Niego odnoszą się allegorycznie »cudowne ocalenia« w historii izraelskiej, Messyasza wreszcie oczekują (co prawda w pomysle tylko, nie w wykonaniu) Przodkowie Chrystusa.

Lecz każde dzieło genialne o bogatej duchowej treści dopuszcza rozmaitość interpretacji stosownie do kąta widzenia, pod którym na nie się patrzy i zależnie od umysłowych skłonności badaczy. Powyższe namacalne teologiczne tłumaczenie fresków Sykstyńskich wydało się wkrótce zbyt pedantycznym. Poczęto szukać mozolnie głębszego znaczenia, któreby im nadało wartość ogólnoludzką, nie tylko wyłącznie katolicką. Oczywiście lotne rumaki metafizyki musiały przyjąć na siebie główną część pracy. I znów Niemcy doszli na tem polu do najbardziej błyskotliwych, a zarazem najbardziej dowolnych abstrakcji. Hegłowska nauka o bycie samym w sobie, poza sobą i dla siebie zbyt rozległe obejmowała horyzonty, aby można było oprzeć się pokusie zastosowania jej do poematu Michała Anioła. Z licznych teorii o znaczeniu sklepienia Sykstyńskie najbardziej ponętną, najsilniej ugruntowaną w skrajnym indywidualizmie i w platońskiej filozofii Buonarrotiego i w swej fikcji najprawdopodobniejszą jest hipoteza Ludwika Schefflera. Według tego autora, którego zasług około wyświecenia psychiki i uczuciowego życia Michała Anioła nie można dość wysoko ocenić, przedstawił mistrz w kompozycji sklepienia Sykstyńskie cztery formy, w jakich objawia się boskie natchnienie, szal (*μανία*). Także do Sykstyńskie jako podpisu można użyć słów Berniego: »wszystko to czytałem w Platonie«. W tym wypadku: w »Faidrosie«, gdzie Sokrates dowodzi, że szal bynajmniej nie jest nieszczęściem, lecz najwyższą łaską bogów, i rozróżnia cztery jego rodzaje. Wszystkie te kategorie — zdaniem Schefflera — znalazły swój odbłask w Sykstyńskie. Sceny genezyjskie — to rozwinięty w dramatycznej akcji symbol szalu poetycko-twórczego, który jest najbepośredniejszą analogią bezwzględnej twórczości Boga. Szal wieszczczy urzeczywistnia się w Prorokach i Sybillach. Najwyższy patos we właściwym tego słowa znaczeniu jest według Schefflera stałym stanem duchowym postaci, zwanych Przodkami Chrystusa. Samo oczekiwanie Messyasza nie wyczerpuje ich treści. Ludzie ci pozostają pod kłutwą bogów. Jak Orestesa, szarpią ich demony cierpienia, w ogniu bezbrzeżnej nędzy oczyszczają się ich dusze i dochodzą do wyzwolenia. To szal mistyczno-ekspiacyjny. Do tej samej kategorii należą »cudowne ocalenia«. Wreszcie nadzy młodzieńcy, jeńcy życia, zmateryalizowane emanacje Idei Piękna, wprowadzają nas w najskrytsze tajnie uczuciowego życia mistrza. Stworzył ich szal erotyczny, znany u Platona pod nazwą miłości filozoficznej, ten sam, który namiętnym żarem wybucha

w sonetach Michała Anioła, ten sam, który węzłem najczystszej, dozgonnej przyjaźni złączył duszę jego z duszą Tomasa de' Cavalieri i przykuł wzrok jego do »bogom podobnej postaci« rzymskiego szlachcica.

Wywody swe kończy Scheffler słowami: »Epopcję wielkiego papieża pomyślał Michał Anioł w marmurze. Ta idea Juliusza tworzyła jedność, w której służbę zaprzągnął on olbrzymi aparat form. W miejsce papieża wstępuje w kompozycji Sykstyny »Ego« twórcy. I to Jaźń, przejawiona w demonicznych potęgach, które nim władały«. Tyle jest piękna w tej głębokiej fikcji, że zaiste chciałoby się uznać ją za prawdę, choćby kosztem uwierzenia w współdziałanie nieświadomych, nadmysłowych sił przy powstawaniu wielkich dzieł.

Obok teorii filozofów i historyków sztuki, na zawsze z arcydziełem Sykstyny łączyć się będą w umysłach ludzkich krótkie, a drogie i ogromne dale otwierające, powiedzenia ludzi genialnych, a więc twórców samych. Powszechnie znanym jest entuzjastyczny sąd Goethego, który w sztuce Michała Anioła podkreśla w pierwszym rzędzie nadludzką potęgę i heroiczną jego styl: »Wielkość jego postaci do tego stopnia opanowała moją wyobraźnię, że mi już nawet natura nie smakuje, bo nie mogę na nią patrzeć tak wielkimi oczyma, jak on«.

Poezyja polska poszczycić się może peanem na cześć Sykstyny, którego świetność nie traci na sile obok głębi słów wejmarskiego Tytana. Juliusz Słowacki w drugiej części tej genialnej »*silva rerum*«, która się nazywa »Beniowskim«, pisze swem czarodziejskim piórem:

...Co do mnie, wolę Rafaela łożę
I te sufity, gdzie nad ludzką głową
Wisi w tęczowych blaskach dzieło boże,
A taką sztuką odświeżone nową,
Tak nieśmiertelną, że zgiąć nie może,
Lecz, o Jehowie będąc — jest Jehową,
Iskierką jego treści dotykálną,
Ludzkim filarem wspartą i widzialną.

I kiedym w górę spojrzał, to, przestraczem
Zdjęty, myślałem, że w braku sufitów
Niebiosą wiszą otwarte nad gmachem
I te kolumny są bez żadnych szczytów,
I chciałem myśli tytańskiej zamachem
Zbić to zwierciadło czynów i błękitów,
Gdzie powtórzone wisi boskie dzieło
I trwa, a nasze co chwila zginęło.

O tym to cudnie malowanym gipsie
Mówił Jan święty, że będzie zwinięte,

Mówiąc o kartach ksiąg w Apokalipsie,
Gdy trąby zagrzmią, fale wstaną wzdęte
A Bóg światowi powie: »W gruzy syp się«
A grobom powie: »Stójcie odemknięte«
A tym sufitom: Skrzydłamię się nieście
W niebo — bo z myśli i z nieba jesteście.

Tylko autor »Króla-Ducha«, mistyk i wielbiciel »Faidrosa« (przypominam przedziwny ustęp z niego w »Horsztyńskim«) mógł wyczuć w twórczości Michała Anioła myśl platońską na kilkadziesiąt lat przedtem, zanim ją stwierdziły wyniki naukowych badań.



III.

Mojżesz.

Jeżeli śniłeś wielki mīt o Mocy,
O samowładztwie niespętaniem ducha,
O tej wolności, co praw nie zna nocy
I tylko słońca własnej woli słucha;

Jeśli marzyłeś olbrzyma-człowieka,
Co, zdolny kruszyć przykazań tablice,
Z przemianą myśli w stał czynu nie zwleka,
Gdy w świat śle nowej prawdy błyskawice;

Jeśli nad szczęścia dziecinne korony
Przeniosłeś mękę samotną i dumną —
Stań, jak przed Boga obliczem, olśniony
Przed tym, co wzgardził cmentarzem i trumną;

Twój sen mocarny w głazie tym zjawiony.

Michał Anioł kończył pracę w kaplicy Sykstyńskiej z gorączkowym pośpiechem. Przez cztery lata dłoń jego nie dotknęła marmuru, cały świat głazów, przeznaczonych na grobowiec Juliusza II, spiętrzony na placu św. Piotra, poza kościołem św. Katarzyny czekał na dłuto mistrza. Myśl twórcy widziała postaci, uwięzione w zimnem łonie głazów i rwała się, by je wyzwolić.

Listy, pisane do brata Buonarrota w r. 1512, pełne są goryczy i zniechęcenia. »Żyję wśród trudów i tysiąca trosk, dręcę się, jak się żaden człowiek na świecie nie dręczył, czeka mię jeszcze tyle roboty, że mię to chyba o śmierć przyprawi«. Nie same jednak psychiczno-artystyczne cierpienie leżą na dnie tych skarg. »Nie mam grosza przy duszy i jestem zupełnie ogoło-

cony, bo resztę pieniędzy dostanę dopiero, gdy ukończę pracę». Do tych zmar-twień przyłącza się troska o los rodziny, pozostawionej w Florencyi, nad którą znów gromadziły się chmury.

Wygnani Medyceusze, synowie Wawrzyńca Wspaniałego, Giovanni i Giuliano, umieli sprytnie wyzyskać stosunki polityczne, aby powrócić do władzy nad Florencją. W tym celu przystąpili do ligi, utworzonej przez Juliusza II przeciwko Francuzom, i zawarli układ z wicekrólem Neapolu, Don Raimon-dem Cardona, który za zgodą papieża, pragnącego zemsty nad Florentczykami za ich sympatye dla szysmatyckiego soboru w Pizie, wyruszył z silną armią, zburzył i zrabował Prato i zagroził samej Florencyi. Bliskość potężnego so-jusznika dodała zwolennikom Medyceuszów w mieście odwagi do dokonania zamachu stanu. Pod ich naciskiem musiał Piero Soderini zrezygnować 30 sier-pnia 1512 r., a nowa signoria podpisała podyktowane przez Cardonę warunki pokoju, w myśl których zezwolono Medyceuszom na powrót do Florencyi i przyznano im ponownie wszelkie prawa obywateli państwa. Giovanni i Giuliano uroczystym wjazdem dnia 12 września stwierdzili odzyskanie dla swego rodu dawnej władzy nad miastem, która była teraz silniejszą, niż kiedykol-wiek. Michał Anioł miał powody do obawiania się potęgi Medyceuszów. Ro-zeszły się po Florencyi pogłoski, że należał do ich przeciwników politycznych, przypisywano mu słowa, iż rzeź w Prato »poruszyłaby do skargi kamienie, gdyby mówić umiały«. Wszelkie obawy okazały się jednak płonnemi do tego stopnia, że już wkrótce Michał Anioł mógł prosić Giuliana o przywrócenie ojcu urzędu przy cle, utraconego w roku 1494 w czasie wypędzenia Piera de' Medici. Prośba ta została prawdopodobnie uwzględnioną.

Gwiazda Medyceuszów miała wkrótce jeszcze jaśniejszym blaskiem za-płonać. W trzy tygodnie po śmierci Juliusza II, dnia 11 marca 1513 r., wstąpił na stolicę apostolską drugi z rzędu syn Lorenza il Magnifico, Giovanni de' Me-dici, i przybrał imię Leona X. Był on prawdziwym dzieckiem szczęścia. W sió-dmym roku życia został arcybiskupem, w trzynastym kardynałem, a w trzy-dziestym ósmym papieżem. Po Juliuszu II, duchu wzniosłym i bohaterskim, inspiratorze sztuki w wielkim stylu, objął rządy nad światem katolickim czło-wiek wygodny, rozumny, lecz wcale nie wybitny, żądny życia i użycia, nie lu-biący sztuki, która wymaga natężenia myśli i uczucia, a zato zapalony zbieracz wytwornych cacek jubilerskich i protektor przemysłu artystycznego, umysł próżny, rozmiłowany w przepychu i hałaśliwych ceremoniach. Otaczał się poe-tami, bo ci obok błaznów i sowizdrzałów w rodzaju Baraballa i Fra Mariana umieli zbytłowne uczyty okraszać gładkimi pochlebstwami. Do ozdób weso-łego dworu Leona X należeli łacińscy improwizatorowie Morone i Brandolini, słynny polityk i autor ulubionej komedyi p. t. *Calandra*, kardynał Bibbiena, poprawny liryk kardynał Pietro Bembo, uczeni i poeci Jacopo Sadoletto i Tom-maso Inghirami. Przez pewien czas grzał się też w promieniach łaski papie-

skiej wielki Lodovico Ariosto. Znamieniem dla charakterystyki Leona X i jego upodobań jest powiedzenie kardynała Bibbieny, że do wspaniałości rzymskiego dworu brakuje tylko obecności pięknych dam. Zewnętrzny wygląd Leona X odpowiadał cechom jego umysłu. Papież był brzydki, tusty i wiecznie spocyny. Jeśli Raffael umilił go nieco w portrecie w Palazzo Pitti, to przeciwnie Michał Anioł w rysunku w Chatsworth przedstawił go z całem realistycznym okrucieństwem. Wpływ Leona X na sztukę plastyczną był raczej ujemny. Wprawdzie za jego panowania Bramante pracował dalej nad kościołem św. Piotra, a Raffael nad »Stanzami«, ale to był tylko spadek po dostojnym poprzedniku. Sam Leon dawał wyłącznie impuls do powstawania rzeczy zakrojonych na małą skalę, albo mających na celu zadowolenie pychy. Raffael i Baldassare Peruzzi musieli mu dostarczać dekoracyi do ulubionych widowisk teatralnych. Loggie i tapety były pomyślane jako rzeczy czysto dekoracyjne, a tylko dzięki genialności Raffaella urosły do znaczenia wielkich dzieł sztuki. Najzgubniej wtargnął Leon X w twórczość Michała Anioła, swego rówieśnika i współucznia z lat chłopięcych, odrywając go od monumentalnej pracy i zabierając w służbę dla uświetnienia osoby własnej i swego rodu. Stało się to jednak dopiero później; narazie zajęty »używaniem papiestwa« zapomniał o Buonarrotim i pozostawił mu swobodę działania. Była zaś ona bardzo dla Michała Anioła pożądaną, bo właśnie wówczas wyłoniła się ponownie sprawa grobowca Juliusza II.

Historia tego dzieła należy nie tylko do najsmutniejszych, lecz także do najciemniejszych i najtrudniejszych do rozwikłania epizodów z życia mistrza. Źródeł do poznania jej nie brak wprawdzie, ale dużo w nich niejasności i luk. Prócz rozrzuconych fragmentów samego grobowca posiadamy oryginalne kontrakty z dodanymi do nich opisami dzieła, relacye Condiviego i Vasarego, woskowe modele i rysunki poszczególnych części, a wreszcie dwa bardzo ważne rysunkowe projekty całości, jeden w Uffiziach, wykonany piórkiem i tuszem, drugi piórkowy w królewskim gabinecie sztychów w Berlinie. Lecz pozostaje kwestyą sporną, czy opis Condiviego odnosi się rzeczywiście tak, jak on podaje, do pomysłu z r. 1505, czy do późniejszego z r. 1513, a nadto rysunek z Uffiziów daje tylko obraz dwóch kondygnacyi grobowca, bez trzeciej najwyższej, rysunek zaś berliński, jakkolwiek przedstawia całość, jest zbyt pobieżny i w pewnych szczegółach z poprzednim niezgodny. Wreszcie jednego i drugiego autentyczność została zaczepioną. Przychylam się wszakże do zdania Justiego, który uznaje prawdziwość i chronologiczną wierność relacyi Condiviego i autentyczność obydwóch rysunków. Według najprawdopodobniejszej hipotezy historia grobowca przedstawia się w sposób następujący:

Michał Anioł, otrzymawszy w roku 1505 od Juliusza II polecenie wykonania grobowca, przedłożył papieżowi rysunkowy szkic olbrzymiego dzieła i uzyskał jego zatwierdzenie. Rysunku tego nie znamy, mamy jednak dokładny opis u Condiviego, który zgadza się w tym punkcie z relacją Vasarego,

i to nie tylko według drugiego wydania jego biografii, będącego powtórzeniem książki Condiviego, uzupełnionem własnymi zapiskami i artystyczną krytyką, lecz także według pierwszego wydania, wcześniejszego o trzy lata od pracy Condiviego. Ten ostatni przedstawia pierwszy pomysł grobowca, jako budowę wolno stojącą o czterech fasadach, z których dwie dłuższe liczyły 18 łokci, dwie krótsze 12 łokci (braccia) długości. Całość zatem przedstawiała się jako wydłużony prostokąt. Dokoła, na wewnętrznych płaszczyznach znajdowały się nisze przeznaczone na pomieszczenie posągów, a pomiędzy niemi hermy (termini), przed którymi stali prigioni (więźnie) personifikujący sztuki wyzwolone, to jest malarstwo, rzeźbę i architekturę ze swymi attributami, pozwalającymi je łatwo poznać. Postaci te — powiada Condivi — miały wyrażać, że wraz z papieżem śmierć wzięła w niewolę także sztuki piękne, których nikt w wyższym od niego stopniu nie będzie mógł pielegnować i popierać. Vasari dodaje, że postaci dolnej kondygnacji grobowca miały przedstawiać także prowincje włoskie, zdobyte przez papieża i poddane pod władzę apostolskiego kościoła. Odnosi się to do postaci zwycięstwa, do Wiktoryi, które miały stać w tabernakulach. Dolna część dzieła kończyła się gymsem, wyskakującym z platformy, na której miały być umieszczone cztery kolosalne posągi, przedstawiające Mojżesza i św. Pawła, oraz ich symbole, życie czynne i kontemplacyjne. Cała budowa kończyła się u góry wzniesieniem, na którym znajdowali się dwaj aniołowie, niosący mary z posągiem papieża. Jeden z nich miał twarz uśmiechniętą, jakby się cieszył, że dusza papieża wstępuje do grona dusz błogosławionych, drugi był pogrążony w smutku na znak, że ziemia ubolewa nad stratą najlepszego z swych synów. Vasari, wnikać głębiej w intencje twórcy określił tych »aniołów« jako Uranusa, boga nieba, i Cybele, boginię ziemi. W jednej z ścian dłuższych było wejście do wnętrza grobowca, urządzonego na kształt małej świątyni, w której mieściła się marmurowa trumna, mająca kiedyś przyjąć śmiertelne szczątki papieża. »Słowem — kończy Condivi — grobowiec zdobiło przeszło czterdzieści posągów, nie licząc bronzowych płaskorzeźb, (ponad Wiktoryami i w fryzie, biegnącym pod gymsem); wszystkie postaci pozostawały w związku z ideą grobowca i miały mówić o czynach wielkiego papieża«. Vasari wspomina nadto o postaciach dekoracyjnych, o puttach, złożonych z architekturą górnej platformy.

W opisie powyższym uderza przede wszystkim klasyczny charakter pomysłu Michała Anioła, jego pogaństwo, brak wszelkiej myśli katolickiej. Jeden św. Paweł pochodzi z świata chrześcijańskiego, lecz o nim mówi tylko Vasari, wcale nie jest pewnem, czy rzeczywiście był pierwotnym planem objęty. Najwspanialsza forma antycznego grobowca, jaką było mauzoleum, pozostawiła wyraźne ślady w koncepcji tej kamiennej epopei. Jak do klasycznego świata należy pomysł »świątyni grobowej«, tak też wszystkie plastyczne motywy, łączące się w niezrównaną symfonię w marmurze, przejęte zostały z rzeźb starorzyskich. Na mauzoleach znajdziemy tabernakula i pilastry, hermy

strzegą antycznych grobów, epiczne płaskorzeźby zdobią łuki tryumfalne, od nich też nieodłączne są nagie postaci pokonanych wojowników, zdarzają się także wreszcze i Wiktorie z allegoryami podbitych prowincji u stóp. Mojżesz i Paweł przypominają posągi imperatorów, mówców i poetów. Życie czynne i kontemplacyjne przywodzi na pamięć statuy rzymskich matron, tryumfującą Rome, upokorzoną Dację. Uranus i Cybele, którym Michał Anioł kazał nieść zwłoki papieża, pochodzą już wprost z inwentarza greckiej mitologii. Także sama kompozytorka tej grupy nie była obcą rzeźbie z czasów cesarstwa. Na kolumnie cesarza Antonina w Giardino della Pigna, postać Romy z gestem żalu spogląda za ulatującym geniuszem, który unosi duszę zmarłego imperatora. Zasadnicza idea grobowca brzmi jak hymn na cześć władcy świeckiego, zdobywcy i opiekuna sztuki, jest gloryfikacją sławy, tego ideału antycznego, który w całym blasku wskrzesił renesans. Dla księcia kościoła, dla głowy katolicyzmu niema w tym peanie ani słowa podziwu.

Byłoby zupełnie nieprawdopodobnem, aby pomysł taki mógł być wyjść z głowy Michała Anioła już w r. 1505, kiedy jeszcze nie był mu dokładnie znany zasób form świata starożytnego, gdyby u boku jego nie stał przyjaciel i doradca Giuliano da San Gallo, doskonały znawca sztuki klasycznej i zapalony zbieracz jej zabytków. Wiele słuszności ma za sobą przypuszczenie Justiego, że może genezy grobowca Juliusza II szukać należy w albumie Giuliana, w którym znajduje się rysunek łuku Konstantyna obok łuku tryumfalnego z Orange. Na wschodniej ścianie tego ostatniego umieszczone są trzy pary nagich jeńców, skrępowanych więzami. Może to są praojce sławnych »prigioni« Michała Anioła?

Drugą uwagą, która się nasuwa przy badaniu planu grobowca, jest niewątpliwa jego łączność z kompozycją Sykstyny. Już i tam mamy ujęcie całości dzieła w ramy architektoniczne i podział jej na kategorie, obejmujące postaci tego samego rodzaju; Mojżesz należy bezsprzecznie do rodu Proroków, Jeńcy grobowca są rodzonymi braćmi Jeńców Sykstyny. Analogii dopełniają motywy puttów i »historye« bronzowe, tu prostokątne płaskorzeźby i fryz, tam medaliony. Okoliczność ta posłużyła Springerowi jako jeden z najważniejszych dowodów dla poparcia twierdzenia, że plan, opisany u Condiviego, powstał dopiero w r. 1513, a nie w 1505 i że był jedną z kilku możliwości, które twórca brał pod rozwagę, powtórnie komponując swe dzieło. Zdaniem tego autora, Michał Anioł w grobowcu Juliusza II czerpał ze skarbcza form, które sobie uświadomił i wytworzył w malowidłach Sykstyny. Czyż jednak nie da się pomyśleć droga odwrotna, która zarazem o tyle jest lepszą, że nie każe wątpić o rzetelności informacji obu najstarszych biografów mistrza? Czyż nie jest możliwem i naturalnem, że w wyobraźni Michała Anioła powstał już w r. 1505 plan grobowca w kształtach przekazanych przez Condiviego i że te gotowe pomysły i formy, które nie mogły urzeczywistnić się w marmurze, przeszły potem na dzieło malarskie i ukazały się na sklepieniu

Sykstyny? Ten argument Spingera nie ma więc mocy przekonywującej, również nie wytrzymuje krytyki dalszy jego dowód, polegający na tem, że Buonarroti nie mógł już w r. 1505 pomyśleć dzieła, które swym stylem odbiega gwałtownie od prac, bezpośrednio przedtem we Florencyi wykonanych, a zgadza się zupełnie ze zmienionym stylem, ujawnionym w Sykstynie. Wszak w r. 1505 nie powstała żadna gotowa rzeźba, rysunek florencki (berlińskiego Springer jeszcze nie znał) i wszystkie szkice pochodzą z r. 1513, jakże więc możemy mówić o stylistycznych cechach pierwotnego pomysłu! Lecz Springer ma inną jeszcze broń: Michał Anioł nie mógł już w roku 1505 wielbić w swych symbolach Juliusza II jako niedoścignionego opiekuna sztuki i zdobywcę, bo wówczas nie było jeszcze ani jednego z tych dzieł artystycznych, które są tytułem chwały wielkiego papieża, a wyprawy wojenne istniały dopiero w zamiarze. Na to można odpowiedzieć, że Michał Anioł, mając za zadanie gloryfikować w monumencie pośmiertnym czyny papieża, żyjącego jeszcze i zaczynającego dopiero działać, musiał brać pod rozwagę nie te, które już były dokonane, ale te, które — jak przypuszczał na podstawie znajomości umysłu i duszy Juliusza II — miały być spełnione w chwili jego śmierci. Jako zapowiedź przyszłości nabierały owe symbole jeszcze donioślejszego znaczenia w dziele, które miało być pomnikiem sławy. Zresztą pewna dworska przesada jest zupełnie zrozumiałą i nie trzeba stąd koniecznie wysnuwać wniosku, że »byłoby to ze strony Michała Anioła niesmacznem pochlebstwem«. Czyż owe rzymskie łuki tryumfalne, na których opierał się pomysł grobowca, nie były pochlebstwami o wiele śmielszemi? A w końcu któż zaręczy, że podana u Condiviego i Vasarego interpretacja symbolów odpowiada istotnie temu, co chciał przez nie Michał Anioł wyrazić w r. 1505? Wszak symbol to równanie, którego niewiadoma jest nieskończonością!

Pierwotny plan grobowca nie doczekał się wykonania z powodów poprzednio już opowiedzianych. Sztuka światowa została pozbawioną dzieła, jakiemu równego napróżno szukalibyśmy w renesansie. Jedynie grobowiec Sykstusa IV, wykonany w bronzie przez Antonia Pollajuola, miał z pomysłem Michała Anioła jedną cechę wspólną: ustawienie wolne, dostępne z wszystkich stron. Zresztą jednak były to rzeczy biegunowo przeciwne. Tam dziwna mieszanina skrajnego realizmu i nienaturalnej elegancji, tu dumny, bohaterski poemat o antycznym rytmie.

Plan w r. 1505 był wykonany nie tylko w ogólnych zarysach, lecz nawet w szczegółach. Kamieniarze z Carrary Guido di Biagio i Matteo Cucarelli zobowiązali się dostawić do Rzymu między innemi cztery bloki już przyciosane (bozzate) w czasie ośmiomiesięcznego pobytu Michała Anioła w łomach marmuru. Nadeszły one do Rzymu dopiero w lipcu 1508 roku. Jeden z nich zawierał naszkicowany posąg »Jego Świątobliwości«. Nadto były tam »dwie figury« (Jeńcy?) i »duża figura« (Mojżesz?). Marmury, złożone na placu św. Piotra, pozostały tam aż do koronacji Leona X i uległy części-

wemu zniszczeniu lub rozprószeniu. W liście do Fattuciego wspomina Michał Anioł, że dwa bloki, wartości przeszło 50 dukatów, ukradł mu znany bankier i właściciel »Farnesiny«, Agostino Chigi. Wskutek pracy w Sykstyynie plan grobowca został na razie zupełnie zaniechany, a odżył dopiero w roku 1511, gdy malowanie lunet i pendentywów znacznie już postąpiło. Michał Anioł w czasie dwóch audyencji, na krótko przed 3 października, przedstawił papieżowi prośbę, aby mu wolno było powrócić do pracy nad grobowcem. Juliusz II musiał mu zrobić pewne nadzieje, bo Michał Anioł urządził swój dom jako pracownię rzeźbiarską i starał się pozyskać do pomocy rzeźbiarza Bernardina di Pier Basso. I tym razem jednak skończyło się wszystko na przygotowaniach.

Dopiero po śmierci Juliusza II sprawa grobowca wstąpiła w nową fazę. Papież wyraził w testamencie życzenie, aby Michał Anioł postawił mu pomnik, ale skromniejszy, niż pierwotnie planowano. Wykonując tę ostatnią wolę za-

warli egzekutorowie testamentu: kardynał Aginensis, Leonardo Grossi della Rovere i proto-notaryusz Lorenzo Puzzi (późniejszy kardynał kościoła Santi quattro) nowy kontrakt z Michałem Aniołem d. 6 maja 1513, którego oryginał znajduje się w Archivio Buonarroti. Artysta zobowiązał się ukończyć grobowiec w przeciągu siedmiu lat i nie przyjmować w tym czasie żadnego innego większego zamówienia. Jako honorarium wyznaczono kwotę 16,500 dukatów, od których jednak odciągnięto 3500 dukatów, wypłaconych jeszcze za życia papieża. Michał Anioł sprzeciwiał się temu, powołując się na częściowe

zniszczenie marmurów, ale musiał ustąpić, bo kardynał della Rovere »zarzucił mu, że chce go zedrzyć«. Równocześnie przedłożył artysta drewniany model grobowca, którego opis dołączono do kontraktu. Zasadnicza zmiana w stosunku do dawnego pomysłu polegała na tem, że grobowiec nie stał już wolno, lecz jednym, mianowicie krótszym, bokiem przylegał do ściany. Wymiary zostały powiększone. Wysokość dolnej kondygnacji wynosiła 14 »palmi«, szerokość krótszego boku 20 palmi, dwóch dłuższych 35 palmi.



Projekt grobowca Juliusza II. Rysunek piórkowy w królewskim gabinecie sztychów w Berlinie.

Każdy front zawierał po dwa tabernakula t. j. nisze z bocznymi pilastrami i budową wierzchnią, oparte na wysokich cokołach, a mieszczące po dwie postaci naturalnej wielkości. Tę samą wielkość miały postaci umieszczone przed dwunastu słupami, które rozdzielały tabernakula, a kończyły się nakształt herm popiersiami odzianych kobiet (jak to widać na rysunku florenckim i berlińskim). Ogółem dolną część grobowca zdobiło 24 posągów. Na górnej platformie wznosił się sarkofag papieża, niesiony przez czterech aniołów; wszystkie te postaci miały podwójną wielkość naturalną. Na tej powierzchni znajdowało się sześć kolosalnych postaci siedzących. W miejscu zaś, w którym grobowiec miał przylegać do ściany, kończyła całą budowę kaplica, licząca około 35 palmi wysokości, z pięciu postaciami; te ostatnie, jako najbardziej od oka oddalone, przewyższały wszystkie inne wielkością. (Na rysunku berlińskim, który daje całość, widzimy w tej kaplicy tylko cztery postaci t. j. Madonnę z dzieciątkiem w mandorli i dwie postaci kobiece po bokach). Resztę ozdób miały dopełniać płaskorzeźby częścią marmurowe, częścią spiżowe.

Plan z r. 1513 dowodzi, że życzenie papieża, aby grobowiec był skromniejszym, nie zostało wypełnione. Przeciwnie, zwiększono jego rozmiary i stosownie do tego podwyższono cenę. Mimo to jednak grobowiec w kształtach obecnie proponowanych przedstawiałby się niewątpliwie mniej imponująco, bo tracił swą antyczną cechę ustawienia wolnego. Także pogaństwo pierwotnego pomysłu złagodzone na korzyść pojęć chrześcijańskich. Miejsce bogów nieba i ziemi zastąpiono aniołami, wprowadzono Matkę Chrystusową.

Łatwo zrozumieć, z jakim zapałem chwycił Michał Anioł za dłuto po tak długiej niedobrowolnej rozłące z marmurem. Stosunki zewnętrzne ułożyły się tak szczęśliwie, że mógł prawie przez całe cztery lata poświęcić się wyłącznie pracy nad ukochanym dziełem. Lecz jakże przeceniał swe siły, zobowiązując się w kontrakcie ukończyć je w ciągu siedmiu lat. Upłynęły cztery lata, a więc więcej niż połowa oznaczonego terminu, a Michał Anioł miał w swej pracowni na Macello dei Corvi zaledwie trzy, w najlepszym razie może pięć posągów, i to niezupełnie wykończonych. Nadto powstała w tym czasie frontowa część architektury grobowca, ta sama, której użyto później w S. Pietro in Vincoli. Wykonał ją jeden z pomocników Michała Anioła (znamy ich po nazwisku ośmiu), Antonio del Ponte a Sieve za cenę 60 dukatów. Wynik pracy czterech lat, liczebnie mały, był jednak twórczo olbrzymi. Obejmował dzieła, które na zawsze pozostaną w rzeźbie objawieniem, w życiu umysłowym jednym z najświetniejszych przejawów geniuszu ludzkiego. Przed »Jeńcami« i przed »Mojżeszem« musi z czecią ugiąć kolana każdy, dla kogo sztuka nie jest tylko ozdobą, »upiększeniem« i luksusowym dodatkiem, lecz najwyższą, bezwzględną wartością, łączącą w sobie treść wszystkich szlachetnych wysiłków człowieka.

Gdy spoglądamy na »Konającego Jeńca« zdaje się nam, że jakiś Szaman dokonał anhellowego cudu i wyjął z ciała Michała Anioła jego nieśmiertelną duszę. Jeżeli prawdą jest, że istota, która umiłowała coś nade-



Jeniec konający. Rzeźba marmurowa w Luwrze w Paryżu. (Fot. Braun, Clément & Cie, Dornach.)

wszystko, upodabnia się do przedmiotu umiłowanego i nabiera jego duchowych kształtów, to dusza Michała Anioła musiała być tak nadziemsko piękną, tak nieskazitelnie doskonałą, jak niewysłowione ciało tego żegnającego życie młodzieńca. A jak wyzwolona dusza Anhellego poszła w stronę tonącej w krwi ojczyzny, tak zmateryalizowana dusza Michała Anioła idzie do jego jedynej naprawdę ukochanej ojczyzny, w platońskie zaświaty. Idzie spokojnie, cicho, bez bólu rozstania. Jeniec życia kona bez skargi. Śmierć to — czy sen? Śmierć — ale nie ów straszny średniowieczny kościotrup, lecz miłościwy anioł ukojenia. Chłodne, litościwe dłonie położył na oczach konającego Piękna, na przymkniętych powiekach, na które padają już blaski wiekui-stego słońca. Pod jego dotknięciem, słodkiem jak pie-szczota matki, ciało syna ziemi zapada zwolna w kamienną martwość. Smukłe nogi spęta-ła już bezwładność, iskra ży-cia tleje jeszcze w szerokich, potężnych piersiach, które wzdymają się ostatniem wes-tchnieniem. Bezsilnie opada na ramię głowa, oparta na ręce, wpłątanej w kędziory włosów. Wszystko w nim należy już »do drugiego brzegu«, wspomnienie doczesnej nędzy po-zostało tylko w lekkim skur-

czu ust i w wymowie prawej ręki przyciskającej pierś ubezwładnioną więzaminie-woli.

Swój stosunek do środowiska, w którym mu losy kazały działać, uplastycznił Michał Anioł w »Jenicy spętanej«. Wyrazem tego stosunku jest męka w okowach życia i bunt przeciw jego tyranii. Niema tu jeszcze mocarnego gniewu, który wzbiera w »Mojseszu« a wybucha kłutwą w Chrystusie »Sądu Ostatecznego«. Potężnym ruchem całego ciała stwierdza ów Jeniec swą przynależność do prometejskiego pokolenia, lecz w głowie jego jest coś z niemocnej skargi Nioby. Michał Anioł wtedy jeszcze walczył, nie zwątpił o zwycięstwie i umiał się żalić. Później znał tylko dumną pogardę zupełnego zamknięcia się w sobie i odwrócenia od świata, dla którego miał tylko słowa potępienia.

Konstrukcja artystyczna »Jenicy« porusza się wśród skrajnych kontrastów fizycznych i duchowych. Są to dwa biegunowo przeciwne rozwiązania jednego motywu, łączące się w obraz całkowitego człowieczeństwa. U jednego gwałtowny wysiłek mięśni, wszystkie nerwy ogarnia-



Jeniec spętany. Rzeźba marmurowa w Luwrze w Paryżu. (Fot. Braun, Clément & Cie.)

jący żywiołowy rzut ciała, płomienisty zygzak jako zasadnicza linia, namiętny wybuch rozpacznej muzyki płaszczyzn, załomów, rozhukanych mięśni, bunt w każdym calu, pierwotna niepohamowana walka z życiem. U drugiego najdoskonalszy, bezwzględny spokój, sen, który w śmierci przechodzi, falisty, kojący bieg linii, łagodna melodia lekko ożywionej powierzchni, bezbolesne rozłączenie duszy z ciałem, ciche wstąpienie na granicę dwóch światów. Tyle bezpośredniego życia wielkiej duszy Michała Anioła ożywia tych dostojnych efebów, że widzimy w nich tylko jeńców życia, a zapominamy, jak i sam twórca niewątpliwie o tem zapominał, że zewnętrznem ich przeznaczeniem było alegoryczne unaocznienie politycznych podbojów, czy też mecenasostwa Juliusza II. Ideał ciała ludzkiego, odbicie wiekuistej Idei występuje w dwóch zasadniczych typach; ból, najistotniejsza, tragicznym fatalizmem narzucona treść istnienia wypowiada się w dwóch fazach: najwyższego napięcia i następującego po niem omdlenia — wyzwolenia.

Czas powstania »Jeńców« można dokładnie oznaczyć. Gdy Michał Anioł pracował nad Jeńcem spętany, odwiedził go sławny malarz z Cortony, Luca Signorelli, i pożyczył od niego pewną kwotę pieniężną, której mu zresztą później nie chciał dobrowolnie oddać. Działo się zaś to w r. 1513, a więc w samych początkach ponownej pracy nad grobowcem. W kościele S. Pietro in Vincoli, gdzie stanął grobowiec Juliusza II w ostatecznej do niepoznania zredukowanej formie, nie widzimy »Jeńców«. W ostatniej chwili wyłączył ich Michał Anioł z planu, poczem, okazując prawdziwie królewską hojność, darował obie te bezcenne postacie Robertowi Strozzi z wdzięczności za doznaną w jego domu w r. 1544 gościnność. Strozzi wywiózł »Jeńców« do Francji, gdzie nabył ich konetabl Anne de Montmorency i umieścił w dziedzińcu swego zamku Ecouen. Na krótko przed swem straceniem w r. 1632, darował ich ostatni książę Montmorency swemu nieubłaganemu wrogowi, kardynałowi Richelieu. Odtąd stały te posągi w dziedzińcu wspaniałego zamku Richelieu w Poitou, a następnie od r. 1749 w ogrodzie pałacu Richelieu w Paryżu. W r. 1793 zakupił je Lenoir na rzecz państwa, którego własnością są dotychczas i tworzą jedną z najdrogocenniejszych ozdób Luwru.

Oprócz skończonych posągów przechował się mały model woskowy jednego z »Jeńców« w Kensington Museum i liczne szkice rysunkowe w Casa Buonarrotti i w zbiorach uniwersyteckich w Oxfordzie. Pomiedzy tymi ostatnimi szczególnie ważną jest karta, zawierająca szkic sangwinowy jednej z postaci górnej platformy grobowca, a nadto sześć piórkami wykonanych pomysłów do Jeńców. Niektóre motywy, tam użyte, odnajdujemy w czterech niedokończonych postaciach, umieszczonych obecnie w grocie ogrodu Boboli we Florencji. Okoliczność, iż pozostały w tem mieście, każe przypuszczać, że powstały one dopiero po powrocie Michała Anioła do Florencji, a więc w kilka lat później, niż »Jeńcy« z Luwru. Fragmenty te przedstawiają mężczyzn, dźwigających z wysiłkiem wielkie ciężary. Robią one wrażenie niewypowiedzianej

męki nie tylko dzięki temu momentowi artystycznemu, lecz właśnie z powodu swego niedokończenia. Jest to jakby mozolne wyłanianie się bezimiennej masy ku jasności określonego kształtu. Nigdzie z większą siłą, jak wobec tych postaci, nieprzypominają się myśli, które głęboko tkwiły w duszy Michała Anioła: myśl platońska o stosunku materii do formy i jego własna o ciałach ludzkich, które skończone i gotowe kryją się w łonie marmuru tak, że potrzeba tylko »posłusznej na głos ducha dłoni artysty«, któraby je wyswobodziła z głąznego ukrycia. Jeńcy z ogrodu Boboli swem półżyciem działają zapładniająco na fantazję plastyczną i poetycką. Kto wie, czy nie tu zaczęła kielkować współczesna rzeźba, która tak

lubi części ciała ludzkiego pozostawiać w ukryciu kamiennej bryły? Może widok tych pół-ludzi, pół-głazów pomógł do uświadomienia sobie swej sztuki Rodinowi, którego nie bez słuszności nazywają Michałem Aniołem XIX wieku?

Buonarroti w latach 1513—1516 przebywał epokę niesłychanego wezbrania energii twórczej. Po dziełach tak wielkich, jak »Jeńcy« Luwru, nastąpiło najpotężniejsze jej wyładowanie w »Mojżesz«. Niema w całej rzeźbie starożytnej i nowoczesnej dzieła, któreby tchnęło taką mocą, przekraczającą niemal zdolność ludzką. Podwójna wielkość naturalna jest tu oczywiście rzeczą najmniejszej wagi. Kolosalność kształtów byłaby nic nie znaczącą brawurą (jak to często bywało w późnym baroku), gdyby nie ożywiła ich zogniskowana i do najwyższych granic napięta siła duchowa, która robi wrażenie wulkanu, mającego za chwilę wyrzucić na świat płomienne strugi lawy. Gdybyśmy, wierząc, że ziszczą się kiedyś marzenia Nietzschego, i że powstanie typ nadczłowieka, usiłowali stworzyć w wyobraźni przedstawiciela tej wyższej ludzkości, musiałyby przed naszym duchowym wzrokiem zjawić się potężna wizja Mojżesza. Tylko w nim dostojność duszy, wywołującej swój własny świat z nicości,



Nieskończona postać Jeńca. Florencja. Giardino di Boboli.
Fot. Alinari.

i wspaniałość idealnego piękna, urzeczywistnionego na ziemi, łączy się z gniewną samowolą władcy, który urabia pokolenia na swoje podobieństwo, i z śmiałą bezwzględnością twórcy nowych wartości, umiejącego kruszyć tablice przykazań. To najdumniejszy z plemienia Tytanów, od których chodu światyby drżały w posadach, to ostatni z bohaterskiego rodu Proroków i Sybill, »jednoczący w sobie głębokie zamyślenie starego Jeremiasza z namiętą, przelewającą się przez brzegi siłą młodzieńczego Jonasza«.

Z kart Starego Testamentu wychyla się postać Mojżesza w kształtach fantastycznie olbrzymich i groźnych. Nic dziwnego, że ku niemu podążył myślą mistrz, który niemniej był od niego *terribile*, w chwili, kiedy miał uczcić dziełem rąk swoich najgroźniejszego z papieży. Stwarzając owego *capitano degli Ebrei*, którego grobu »nikt nie zna aż do dzisiejszego dnia« — jak powiedziano w Deuteronomium — postawił Michał Anioł pomnik grobowy równocześnie jemu, sobie i Juliuszowi II. Wszyscy trzej z jednego byli kruszczu ulani.

W księdze Exodus (rozdz. XXII) czytamy, że gdy Pan mówił z Mojżeszem na górze Synai, doszły do nich pogwary synów Izraela, śpiewających i tańczących dokoła »odlewane go cielca«, którego uczynił im Aaron ze złotych zausznice, »wykształtowałszy je rylcem«. »Rzekł zaś Pan do Mojżesza: Widziałem lud ten, a oto jest lud twardego karku. Przetoż puść mię, że się rozpali popędliwość moja na nie i wygładzę je, a ciebie uczynię w naród wielki«. Gniew Boga przeniósł się na Mojżesza, gdy zbliżał się do bałwochwalców. »A usłyszawszy Jozue głos ludu wołającego, rzekł do Mojżesza: Głos bitwy w obozie. Który odpowiedział: Nie jest to głos zwyciężających ani głos porażonych; głos śpiewających ja słyszę. I stało się, gdy się zbliżył do obozu, że ujrzał cielca i tańce a rozgniewawszy się bardzo, Mojżesz porzucił z ręki swoich tablice i stłukł je pod górą«.

Michał Anioł przedstawił wielkiego prawodawcę w chwili, kiedy do uszu jego dotarły odgłosy bałwochwalczych pieśni. Jak dwie chmury, warczące burzą, zetknęły się dwie wrogie moce: żywioł ciemnego, zwierzęcego instynktu zwarł się z potęgą ujarzmiającego rozumu. Fosforycznym zygzakiem wybucha błyskawica, za chwilę piorun uderzy. Głowa Mojżesza zwraca się w stronę przeniawierczego ludu, w jego oczach, w dal wyłożonych, zapalają się ognie zdumienia, przestachu, wściekłości. Nizkie czoło, uparte czoło samodzierżcy, skłębia się w guzy Jowiszowego gniewu, z zapamiętałej, naprzód wysuniętej szczęki, namiętne wydętych warg zrywają się, jak z obroży, huragany zniszczenia. Grozą zjeżone włosy układają się nakształt rogów. (Ten symbol promieni boskiego poznania przyczynia się tu tylko do podniesienia nastroju). Błyskawica gniewu przeskakuje z głowy na resztę postaci. Szaleje w złowrogich strugach brody, spływających, jak ulewa, na wezbraną oburzeniem pierś, ześlizguje się po herkulicznych ramionach i obudza tragiczne życie w rękach. Lewa dłoń wżera się kureczowo w łono, prawa, oparta na tablicach przykazań, nerwowym ruchem przesuwającą przez palce pasmo brody. Potężne nogi boha-



Mojżesz. Rzeźba marmurowa z grobowca Juliusza II w kościele S. Pietro in Vincoli w Rzymie. (Fot. Anderson.)

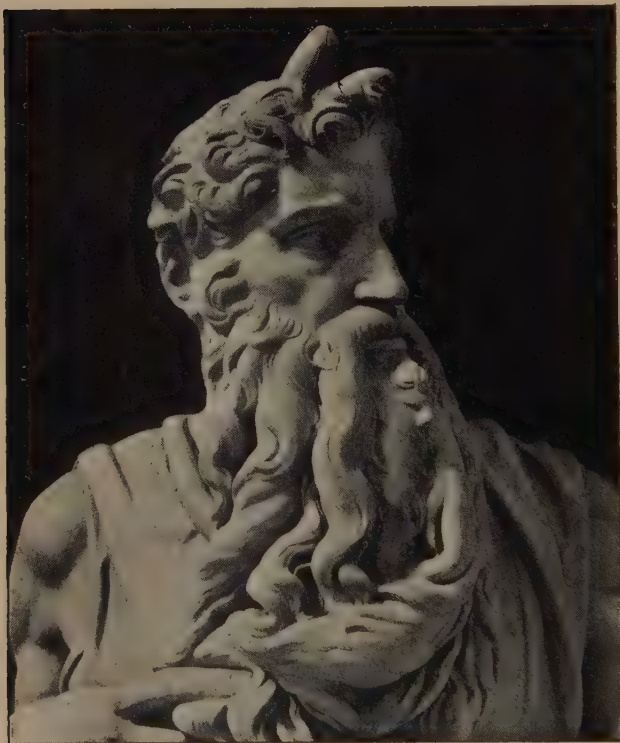
tera biorą żywy udział w ogarniającym go afekcie, lewa cofnięta w tył i tylko końcami palców dotykające ziemi, prawa silnie oparta na całej stopie, przygotowana do dźwignięcia postaci w górę. Wnet powstanie Groźny. Zacznie szaleć rozpętana burza. Z pod ramienia wysuną się tablice przykazań i rozstrzaskają się z hukiem o skałę. Piorun uderzy.

Z taką majestatyczną mocą sroży się gniew Mojżesza. Bije od niego wielkość bohaterskiego rytmu tych strof prastarych, które śpiewają o gniewie Pelidy Achillesa.

Lecz Mojżesz jest zarazem Michałem Aniołem i Juliuszem II. Czyż nie taką wyniosłą grozą przeżyła się pierś Bounarrotego, gdy liche pogwary codziennych spraw świata mąciły milczenie rozmów jego z własną duszą, mil-

czenie równie święte, jak zaduma proroka na Synajskiej górze? Czyż nie tak płonął Rovere, gdy się w nim zrodził okrzyk: »Precz z barbarzyńcami z Italii!«? Trzy dusze spiżowe w jednej złączyły się symfonii. Trzy ognie zajaśniały łuną jednego pożaru.

Piękną legendę opowiada Vasari: za jego czasów mieszkańcy Ghetta pielgrzymowali podobno w dniach sabbatu do bazyliki Eudoksyi »jak kłucze żorawi« by modlić się do Mojżesza. Tak dziś pielgrzymują do tej świątyni wszyscy, którym chleb nie wystarcza do życia. Lecz tylko męskie i hartowne epoki. pielęgnujące kult ducha zdolne są zrozu-



Głowa Mojżesza. Fot. Anderson.

mieć takie dzieła. Kobiectom czasom rokoku »Mojżesz« nie miał nic do powiedzenia, a Markizowi w jedwabnym fraczku i koronkowym żabocie robiło się dziwnie nie samowicie przed posągami olbrzymia i zresztą nie miał czasu mu się przyglądać, bo biegł, by menuetowym ruchem majolikowej figurki ukłonić się pudrowanym perukom wonnych dam. Nie lepiej działo się w okresie pseudoklasyzycznym. Pewien piszący w owych czasach Włoch widział w »Moj-

żeszu» »kudłatego Satyra, straszliwego psa łańcuchowego, w stroju piekarskiego czeladnika, źle osadzonego i tępego». Oczywiście, wszak on entuzjazmował się dla Canovy i Mengsa!

Atoli także późniejsi krytycy sztuki, którzy umieli ocenić tragiczną wielkość »Mojżesza«, w szczegółach wytykali mu rozmaite braki. Większość jednak tych zarzutów musi być przypisaną na karb obecnego złego, zbyt niskiego ustawienia postaci w grobowcu kościoła S. Pietro in Vincoli. Należy nie zapominać o tem, że według pierwotnego planu Mojżesz miał być umieszczonym na głównej platformie architektury grobowcowej, że więc powinno się nań patrzeć z dołu, a nadto, jak wszystko wskazuje, nie wprost, ale od lewej strony. Widocznem jest, że Michał Anioł przeznaczał dla »Mojżesza« miejsce narożne tuż przy samej ścianie, skutkiem czego prawy bok postaci miał być prawie całkiem dla oczu widza niedostępnym. Tem projektowaniem ustawieniem, które było ściśle związane z oznaczonym miejscem, tłumaczy się w części pobieżniejsze traktowanie prawego boku postaci: mniejsza staranność w wykończeniu fałdów, pozostawienie w konturze linii zbyt sztywnie prostopadłej, oraz nadmierne skrępowanie i przyciśnięcie do ciała prawego ramienia. Także broda, której zarzucają przesadę w rozmiarach i sztuczność w wykonaniu, zyskałaby ogromnie, gdyby ustawienie »Mojżesza« odpowiadało niewątpliwym zamiarom mistrza.

Po usunięciu takich przypadkowych wad wystąpiłyby dopiero w całym blasku bezcenne techniczno-rzeźbiarskie zalety dzieła. Strój, wzorowany może nieco na barbarzyńskich królach z rzymskich łuków tryumfalnych, przylega w górnych partjach szczelnie do ciała i pozwala w pełni ocenić doskonałość jego prawdziwie męskiej, atletycznej budowy. Obnażone lewe ramię, poprzeryzane siecią nabrzmiałych żył i pokryte kępami tęgich, zapaśniczych mięśni, jest arcydziełem anatomicznej wierności i plastycznej precyzji. Kolano prawej nogi, ujęte otokiem szerokich, śmiałych fałdów, żyje własnem życiem i ma samo dla siebie znaczenie niepospolitego dzieła sztuki.

»Mojżesz« najdłużej ze wszystkich prac zajmował wyobraźnię i dłuto Michała Anioła. Pomysł jego pojawia się już w r. 1505, w latach 1513—1516 powstaje największa część postaci, z tego też czasu pochodzi mały model wykonany w wypalanej glinie. W roku 1532 był on już do tego stopnia wykończonym, że stał się punktem centralnym ponownie zmienionego planu grobowca. Wreszcie w r. 1545 został wystawiony na widok publiczny. Jakkolwiek praca, rozłożona na tak długi przeciąg czasu, nie mogła pozostać bez wpływu na charakter dzieła, to jednak przeważają w niem bez wątpienia znamienne cechy tej samej epoki, która wydała »Jeńców«.

Styl ten znamy ze sklepienia Sykstyń. Tam widzieliśmy już ciała o mięśniach stalowych, jakby gimnastyką i pracą fizyczną wyrobione, ciała, których muskulatura okazuje ostre wzniesienia i spadki. Tam też pojawił się po raz pierwszy ów gwałtownie spotęgowany ruch w obrębie samej postaci, a więc

wybitnie rzeźbiarski, wyrażony za pomocą kontrapostowego powyginania organizmu ludzkiego. Wartości artystyczne, tam objawione, przechodzą teraz na materiał plastyczny. Lecz marmurem nie można tak swobodnie i tyrańsko władać, jak farbami. Kruchość szlachetnego kamienia i prawa ciężenia kładą swoje *veto*. Stąd wyradza się walka i kontrast pomiędzy ciężarem fizycznej masy, w którym urzeczywistniają się prawidła statyki, a pomiędzy ruchliwym życiem członków, wyłamujących się z pod tych reguł. Postaci Michała Anioła z tej epoki tem się różnią od dawniejszych, że niema w nich śladu spokoju i pogody ducha, że wstrząsa nimi namiętna wichrzyca uczuć. Afekt wewnętrzny ogarnia jednolicie pewne części ciała i wprawia je w ruch, usiłując rozprzestrzenić się jak najdalej. Lecz w tem dążeniu napotyka na opór siły przeciwnej, na hamujący moment ciężenia. Powstrzymany w ten sposób pęd uczucia omija zupełnie te członki, które muszą być poświęcone wymaganiom statyki. Prawy bok Mojżesza daje płaszczyznę niemal prostą, bezwzględny spokój, jaki tu panuje, pozostaje w jaskrawym kontraście z gwałtownym ożywieniem lewego boku. To samo przeciwieństwo linii prostej i wichrowatej powtarza się w niedokończonych rzeźbach ogrodu Boboli. Usiłowanie przewyciężenia siły ciężkości najdespotyczniej przejawia się w »Jeńcu konającym«. Sam motyw człowieka umierającego wymaga — jakby się zdawało — koniecznie postaci leżącej. I rzeczywiście, jeśli w myśli umieścimy »Jeńca« na płaszczyźnie poziomej, otrzymamy typowy obraz człowieka śpiącego z ręką podłożoną pod głowę. Lecz Michał Anioł, wbrew logicznemu nakazowi sytuacji, zachował pionowy moment postaci stojącej. Skutkiem tego prostopadła linia lewego boku musi strzec równowagi, a motyw załamywania się, opadania z sił, konania może wyrazić się tylko za pomocą sfalowanej linii prawego boku. A więc wszędzie ta sama walka masy z ruchem, oznaczającą właściwą wewnętrzną treść dzieła. Współczesna nam rzeźba postępuje w takich razach jeszcze swobodniej, niż Michał Anioł. Tych partyi, które nie mogą być podane ruchowi tak wybitnemu, jak gdzieindziej, nie tylko nie stara się możliwie ożywić, lecz wprost pozostawia je w martwej bryle.

Michał Anioł nie myślał jednak skapitulować przed tyranią masy. W innych dziełach usiłuje opętać ruchem wszystkie członki postaci. Tu już jesteśmy świadkami narodzin zdecydowanego baroku. Powstają te ciała pogiete i powykręcane, które wyrwały słowa potępienia z ust Winkelmannowej estetyki, a nam wydają się tak szanowne i cenne. Powstaje »Jeniec skrępowany«, który cały wibruje, jak płomień. Jeszcze bardziej płomykowatym jest »Zwycięzca« z Museo Nazionale w Florencyi, któremu nawet dzisiejsi krytycy nie mogą darować »śrubowatego« wykręcenia, no i tego... że z niego narodził się Giovanni da Bologna (tak, jakby winę tej »zbrodni« ponosił Michał Anioł). Lecz czyż naprawdę mamy ustawicznie pozostawać pod zaklęciem wyrocznych sądów Burekhardta, który pognął Buonarrotę, zarzucając mu, że dawał się łapać na wędkę »artystycznego motywu« z rzekomem pogwałceniem

wewnętrznej prawdy i naturalności? Czyż tylko czcigodna naturalność jest wielką? Lepiej nie przerywajmy świętego odpoczynku tej staruszki, bo inaczej cóż zrobimy z Rodinami, Georgami Minne, Bernardami Rosso, gdzież podziemy Gauguinów, Wyspiańskich i całą sztukę dnia dzisiejszego, z której jesteśmy tak dumni. Co do mnie, chętnie przebaczę »Zwycięzcy« prze-forsowanie »artystycznego motywu«, bo dzięki tej »śrubowatości« mogę się upajać niemą symfonią cudownie uwydatnionych mięśni jego lewego boku. Podoba mi się, cóż na to poradzę! Przebać mi, mądrze szara teoryo, jeśli możesz!

»Zwycięzca« nie powstał w Rzymie, ale o kilka lat później, około roku 1525 w czasie pobytu Michała Anioła w Florencji. Należał on do tych rzeźb, które przez długi czas ukrywały się w pracowni mistrza przy Via Mozza, a po jego śmierci przeszły na własność rodziny Buonarrotich. Bratanek Michała Anioła, Leonardo, ofiarował go wraz z czterema niedokończonymi »Jeńcami« panującemu księciu. Jest rzeczą sporną, czy »Zwycięzca« pozostaje w związku z grobowcem Juliusza II, czy też zawdzięcza swe powstanie odrębnemu pomysłowi. Z postaciami Wiktoryi na szkicu berlińskim i florenckim nie zgadza się wcale.

Tam widzimy kobiece boginie Zwycięstwa, częściowo odziane, które unoszą się majestatycznie nad pobitymi wrogami i w uniesieniu wyciągają ręce do góry, w stronę władcy. Tu mamy zuchwałego młodziana, który z junacką bezwzględnością depce kolanem grzbiet spętanego i obalonego starca. Pokonany nieprzyjaciół stał się dlań przedmiotem obojętnym; tryumfator nie troszczy się już wcale o niego, zawziętem okiem godzi gdzieś w dal i bezwiednym ruchem lewej ręki chwytą za pętlę spadającego z ramion płaszcza. Tam apoteoza błogosławionych skutków zwycięstwa — tu symbol jego okrucień-



Zwycięzca. Marmur, Museo Nazionale.
(Fot. Anderson.)

stwa. Możliwe atoli, że postać ta istotnie była objęta planem grobowca, że jednak Michał Anioł pod wpływem patryotycznego oburzenia, wywołanego tragicznymi losami ojczystego miasta, mimowoli zmienił jej psychologię,

Natomiast zupełnie niewłaściwie łączono z grobowcem papieskim niedokończoną rzeźbę petersburskiego Ermitażu, znaną pod bezsensowną nazwą »Karyatydy«, a przedstawiającą nagiego chłopca, który przykucnął na ziemi i obiema rękami obejmuje lewą stopę. Przypuszczenie Springera, że jest to jeden z tych niewolników, nad którymi miały unosić się Wiktorye — stanowczo nie da się utrzymać. Prawdopodobnie natchnęły Michała Anioła do tego dzieła statuy antyczne: sławny »chłopiec, wyciągający cierni z nogi« (w pałacu konserwatorów w Rzymie), lub może »Scyta, ostrzący nóż«, znaleziony w r. 1535. Widocznym jest tu zamiar przeprowadzenia eksperymentu rzeźbiarskiego, polegającego na możliwie silnem zgięciu stawów kolanowych i kręgosłupa.



T. zw. »Karyatyda«. Rzeźba marmurowa
w Petersburgu (Ermitaż),

IV.

„O, che miseria è l'esser nato!“

Z listów Michała Anioła do brata Buonarrota z czerwca i sierpnia 1515 okazuje się, że był on wówczas zajęty wyteżającą pracą nad grobowcem: »Muszę tego lata zabrać się dobrze do roboty, aby ją wkrótce ukończyć, bo myślę, że przyjdzie mi potem wstąpić do służby papieskiej. Dlatego też kupiłem około 20.000 funtów miedzi, aby odlać niektóre figury«. Gdzieindziej pisze, że dłuta nie bierze do ręki, lecz wyłącznie przygotowuje modele. Widzimy więc, że Michał Anioł już wówczas nosił się z myślą przyjęcia jakichś większych zobowiązań artystycznych wobec Leona X. Mogło się to odnosić tylko do fasady kościoła S. Lorenzo we Florencyi. Wprawdzie plan ten powziął papież stanowczo dopiero w jesieni 1515, nie jest jednak wykluczonym, że już przedtem rozważano go w Rzymie. S. Lorenzo był kościołem parafialnym Medyceuszów, w nim też znajdowały się groby członków tej rodziny. Wybudował go sławny Brunelleschi, lecz nie dokończył. Brakowało fasady frontowej. Wykonania jej i uzupełnienia w ten sposób wspaniałej budowy domagała się duma rodowa Leona X. Brak fasady szczególniej razić musiał papieża w listopadzie 1515, kiedy witany owacyjnie zatrzymał się we Florencyi w przejeździe do Bolonii, gdzie w początkach grudnia (od 7 do 11) odbył zjazd z królem francuskim, Franciszkiem I, tuż po zwycięstwie jego pod Marignano. Wtedy postanowił ostatecznie przyprowadzić do skutku zamiar postawienia fasady. Kilku wybitnych artystów pospieszyło z przedłożeniem planów i rysunków: Antonio da San Gallo, brat Giuliana, Andrea i Jacopo Sansovino, Baccio d'Agnolo, podobno nawet Raffael, który był już w tym czasie kierownikiem budowy św. Piotra. Wszelako papież zwrócił się prawdopodobnie do Michała Anioła z żądaniem przedstawienia projektu. Tylko naciskiem, wywartym wezwaniem papieskiem, i chęcią poddania się jego woli wytłumaczyć sobie można

dłaczego kardynałowie Santiquattro i Aginensis zawarli 8 lipca 1516 nowy kontrakt z Michałem Aniołem w sprawie grobowca, w którym utrzymali pierwotnie oznaczoną cenę 16,500 dukatów, chociaż od pewnych zobowiązań uwolnili artystę w zupełności, a inne znacznie mu ulżyli. Przede wszystkim termin ukończenia pracy przedłużono na lat 9 licząc od r. 1513, pozostawiono Michałowi Aniołowi do wolnego używania dom z podwórzem i ogrodem w Regione di Trevi i pozwolono mu pracować według upodobania w Rzymie, Florencyi, Pizie lub w Carrarze. Ten ostatni szczegół wskazuje wyraźnie, że Buonarroti zastrzedz sobie pragnął możliwość zajęcia się także innemi dziełami. Dodano wprawdzie dawny warunek, że nie wolno mu przyjąć przed oddaniem grobowca żadnej innej większej roboty, lecz to dowodzi tylko, że Michał Anioł nie miał zamiaru objąć całej budowy fasady, lecz chciał tylko wykonać jej projekt i kilka rzeźb. Do kontraktu dołączono model i dokładny opis, z którego widzimy, że plan grobowca uległ znacznej redukcji. Teraz przylegał on do ściany już nie krótszym, ale dłuższym bokiem. Wskutek tego tabernakula spadły do liczby czterech, z których front dłuższy mieścił dwa, oba zaś krótsze po jednym. Tylko dwanaście posągów i jedną płaskorzeźbę — *una storia di bronzo* — przeznaczono dla ozdobienia dolnej kondygnacji. Zasadniczą zmianę przeprowadził mistrz w górnej części grobowca. Ponad bogato ozdobionym gzymsem w osi dolnych pilastrów umieścił na cokółach półkolumny, pomiędzy którymi siedziały cztery postaci nadnaturalnej wielkości, z przodu dwie, po bokach po jednej. Wolną przestrzeń aż do gzymsu koronującego wypełniało pięć tablic bronzowych płaskorzeźbionych, wreszcie na samym szczycie znajdowała się trybuna z sarkofagiem i statuą papieża, oraz z dwiema jeszcze innemi postaciami. Całe dzieło kończyło się, jak przedtem, postacią Madonny.

Opis powyższy świadczy, że gigantyczność pierwotnego pomysłu wiele ucierpiała. W miejsce wolno stojącego, niebywałego w renesansie mauzoleum, coraz wyraźniej występuje stereotypowa forma ściany grobowcowej. Liczba rzeźb figuralnych stopniała do połowy. Ubytek ten nieznacznie tylko wynagradza powiększenie ilości »historyi« bronzowych. Zaczyna się zatem drugi akt tragedyi grobowca, w której nie brak zapowiedzi końcowej katastrofy. Czy jednak mamy pójść za Justim, który samemu Michałowi Aniołowi jako bohaterowi tragedyi przypisuje także »winę tragiczną«? Zdaniem jego nie Medici oderwał Buonarrotiego od pracy nad grobowcem, lecz on sam to uczynił, paląc się jako patriota florencki do wykonania fasady. Nieprawdę więc pisał Michał Anioł w znanym liście do Fattucciego: »Papież Leon, który nie chciał, abym robił grobowiec, udał (*sic!*), że chce budować fasadę kościoła S. Lorenzo i zażądał od kardynała Aginense, aby mię uwolnił; ów zmuszony dał mi urlop pod warunkiem, że wykonam we Florencyi grobowiec papieża Juliusza«. Nieprawdę również pisał inspirowany przez samego mistrza Condivi: »Michał Anioł, który miał wielką ochotę pracować nad grobowcem, stawiał

(papieżowi) wszelki możliwy opór». Lecz gdy Leon nie ustępował, »Michał Anioł z płaczem porzucił grobowiec«. Pewna przesada jest w tem niewątpliwie, bo tak bardzo »z płaczem« to się nie działo, lecz tendencyjnej przesady na korzyść swego założenia dopuszcza się także Justi. Argumentacja jego jest pozornie niezbitą. Opiera się na ogłoszonych przez Freya listach do Michała Anioła. Lecz listy te, to materyał surowy, bardzo niekompletny, często niejasny. Wynik rozumowania zależy głównie od sposobu ujęcia martwego przedmiotu i od subiektywnego oświetlenia. Bardzo ważną rolę odgrywa także wypełnianie łańcucha dowodzeń dowolnemi przypuszczeniami. Na podstawie tego samego materyału, którym operuje Justi, można dojść do wręcz przeciwnego rezultatu. Spróbujmy.

Michał Anioł, otrzymawszy wezwanie papieża w sprawie fasady, nie dał mu na razie stanowczej odpowiedzi, lecz zawarł z wykonawcami ostatniej woli Juliusza II nowy, dogodniejszy dla siebie kontrakt i uzyskał przez to większą swobodę działania wobec Leona X. Że Medyceuszowi zależało na przeciągnięciu mistrza na swą stronę, na to mamy pośrednie dowody. Czyż nie zaskarbieńie jego względów miał na celu papież, podnosząc 25 grudnia 1515 r. rodzinę Buonarrotich do godności hrabiów laterańskiego pałacu (*comes palatinus*) i przyznając im prawo noszenia w herbie medyceyjskiej gałki z trzema liliami? Udział nie nieznaczącego Buonarrota w uroczystościach powitalnych na cześć papieża był niewątpliwie tylko pozorem. Lecz nie koniec na tem. Leon X rozpoczął właśnie wówczas najbezwzględniejszą politykę nepotyzmu i w tym celu sprzymierzył się z Franciszkiem I. Wprawdzie zamiar osadzenia Giuliana de' Medici na królewskim tronie Neapolu spełził na niczem z powodu przedwczesnej śmierci kandydata (17 marca 1516), za to jednak udało się papieżowi pozyskać dla swego bratanka, Lorenza de' Medici, księstwo Urbino, które wydał Franciszkowi Marii della Rovere, bratankowi Juliusza II. Łatwo zrozumieć, że Leon X w chwili, kiedy świecką i duchowną bronią, armatami i kłótwami walczył z żyjącym della Rovere, nie mógł się cieszyć z tego, że największy rzeźbiarz włoski pracował nad uświetnieniem pamięci najślawniejszego zmarłego członka tej rodziny. Musiał pragnąć, aby nie Juliusz II, lecz Leon X otrzymał najwspanialszy pomnik z ręki Michała Anioła. Grobowiec musiał ustąpić wobec fasady. Wobec tego jak najrychlejsze nadanie Buonarrotemu tytułu *Sedis apostolicae archimagister et sculptor* leżało raczej w interesie papieża, aniżeli samego artysty — jak chce Justi.

Lecz Michał Anioł trwał z początku silnie przy zobowiązaniach wobec Juliusza II. Wkrótce po zawarciu nowego kontraktu, we wrześniu 1516, udał się do Carrary dla uzupełnienia potrzebnego mu zapasu marmuru. W czasie poprzedniego krótkiego pobytu w Florencyi w sierpniu, »ani słowem nie poruszył sprawy fasady« — jak świadczy o tem list do niego Dominika Buoninsegni (z 21 listopada), który był podówczas stałym pośrednikiem pomiędzy nim a papieżem i kardynałem Giulio de' Medici. W dalszym jednak ciągu

tęgo samego listu czytamy: »Później odstąpiłeś od tego, co mówiłeś i wpadłeś na pomysł (*facesti fantasia*) objęcie budowy fasady i prosiłeś mię (listownie), abym się starał sprawę tę doprowadzić do skutku i abym jak najprędzej mówił z kardynałem«. Na tym niejasnym ustępie listu Buoninsegni opiera Justi swe twierdzenie, że inicjatywa w sprawie objęcia budowy fasady wyszła od Michała Anioła. Przedewszystkiem nie znamy listu artysty do Buoninsegni. Jedynie wtedy mielibyśmy pewność, jak wyglądała owa *fantasia*. Powtóre sądzę, że właśnie z tego, co pisał Buoninsegni, wynika, że Michał Anioł po długich wahaniach dopiero (we wrześniu 1516) zgodził się na wezwanie papieskie z grudnia 1515. Cóż bowiem innego znaczyć mogą słowa »odstąpiłeś od tego, co mówiłeś« jeśli właśnie nie to, że Buonarroti najpierw stanowczo odrzucał propozycję Leona X a dopiero później zmienił zdanie. Także wyrażenie »pomysł objęcia budowy fasady« jest nieściśle. Ten sam bowiem Buoninsegni pisał przedtem (3 listopada 1516) do Michała Anioła, że papież zgodził się, aby Michał Anioł wykonał tylko główne posągi do fasady. Z tego przecież jasno wynika, że Leon X żądał początkowo, aby Buonarroti objął całą budowę fasady, a dopiero potem, ulegając oporowi artysty, ograniczył swoje wymaganie do kilku posągów. Jak bardzo niechętnie Michał Anioł podejmował się tej nowej pracy, dowodzi tego okoliczność, że przyjaciele jego przez długi czas bezskutecznie usiłowali go ściągnąć z Carrary do Rzymu celem ostatecznego porozumienia się z papieżem. Uległ dopiero po długich wahaniach 5 grudnia 1516. W dniu tym przybył do Rzymu, przedłożył papieżowi rysunkowy projekt fasady i otrzymał polecenie przygotowania marmurów.

Gdzież tu zatem owa »wina tragiczna« Michała Anioła, gdzież jego narzucanie się Leonowi X z chęcią dokończenia budowy S. Lorenzo? Justi przedstawił stosunek mistrza do Medycejskich papieży w świetle rzeczywiście zupełnie nowem. Ale czy w prawdziwem?!

Budowa fasady od początku przynosiła artyście same przykrości. Początek roku 1517 aż do kwietnia zeszedł mu na układach z kamieniarzami w Carrarze. Długi czas musiał tracić na palestranckich i handlarskich interesach. Chwilowo miał nawet zamiar objąć przedsiębiorstwo dostawy marmurów na własny rachunek. Potem przyszły kłopoty z artystami. Wiadomo, że wybitna indywidualność Michała Anioła nie znosiła współudziału innych ludzi w rzeczach zasadniczo sztuki jego dotyczących. Nie można mu z tego robić zarzutu. Żaden szczery twórca nie pozwoli, aby cudza, chociażby zdolna ręka, zmieniła idealne zarysy dzieła, którego skończony obraz dusza jego wyśniła. Baccio d'Agnolo miał początkowo wykonać ściśle architektoniczną część fasady kościoła. Współpracownictwo jego skończyło się jednak na zrobieniu według rysunku Michała Anioła modelu, który mistrz odrzucił jako »rzecz dziecinna«. Zyskał przez to w usuniętym architekcie stanowczego wroga. Również Jacopo Sansovino obrzucił go najostrzejszymi zarzutami za to, że mu nie pozwolił

dostarczyć kilku rzeźb do fasady, chociaż poprzednio dał mu pewne przyrzeczenia. Buonarroti, chcąc zapobiec możliwości narzucenia mu dalszych współpracowników, za pośrednictwem Buoninsegniego przedłożył papieżowi i kardynałowi Giuliowi de' Medici w lipcu rodzaj ultimatum: »Czytaj uważnie co piszę, bo to rzecz wielkiej wagi. Czuję się na siłach wykonać fasadę kościoła San Lorenzo tak, że stanie się ona zwierciadłem architektury i rzeźby dla całych Włoch. Ale w takim razie papież i kardynał muszą szybko postanowić, czy chcą mieć dzieło mojej ręki. Jeśli tak, to muszą całe dzieło powierzyć mnie samemu wyłącznie i bezwarunkowo«. Medyceusze zgodzili się chętnie, ale zażądali koniecznie modelu. Michał Anioł miał wprowadzić mały model z gliny, który wykonał w Carrarze, ale nie chciał go pokazać, bo zasechł i powykrzywiał się »jak stary piernik«. Wykończył więc we Florencji nowy duży model w drzewie, dodając doń woskowe szkice rzeźb. Jeden z pomocników, Pietro Urbano z Pistoji, zawiózł go do Rzymu. Wkrótce musiał za nim sam Michał Anioł podążyć, aby udzielić wyjaśnień. Projekt podobał się papieżowi niezmiernie, tylko kolosalność dzieła budziła w nim pewne wątpliwości. Patrząc trzeźwo na sprawę, wątpił, czy najdłuższe życie artysty wystarczy dla dokonania tak ogromnej pracy. Michał Anioł widocznie go jednak uspokoił, bo w kontrakcie zawartym 19 stycznia 1518 oznaczono termin oddania gotowej fasady na ośm lat. Inne warunki brzmiały: honorarium za materiały i pracę 40.000 dukatów, płatnych w ośmiu rocznych ratach, użycie do architektury białego marmuru, do ozdób plastycznych marmuru i bronzu, wreszcie własnoręczne wykonanie wszelkich rzeźb.

Zdawało się, że nic już nie stoi na przeszkodzie wykonaniu budowy i że Florencja stanie się bogatszą o nowe wspaniałe dzieło. Cały plan rozbił się jednak w samych zaczątkach o... dostawę materiałów. Według umowy wolno było Michałowi Aniołowi brać potrzebny mu marmur z Carrary lub z nowo odkrytych łomów na terytorium florenckim w Pietrasanta obok Seravezzy. Warunek ten doznał wkrótce zmiany. Leon X, ulegając zupełnie słusznym ze stanowiska ekonomicznego i patryotycznego żądaniom Florentyńców, postanowił, że dla budowy fasady mają być eksploatowane wyłącznie kamieniołomy w Pietrasanta. Wynikły stąd dla Michała Anioła niezliczone konflikty i udręczenia. Przedewszystkiem napadli na niego dostawcy z Carrary, oburzeni zamachem na swój monopol. Sam pan ziemi karraryjskiej, Marchese Alberigo Malaspina, nie posiadał się z gniewu. Uszczuplenie dochodów podatkowych, to nie drobnostka! Kamieniarze oświadczyli, że dawne kontrakty uważają za zerwane i nawet nie pozwolili artyście wywieźć wydobytych już i prawnie mu należnych bloków. Buonarroti jeździł aż do Genui a potem do Pizy za przewoźnikami. Na nic to się nie zdało. Karraryjczycy przekupstwem nakłaniali ich do zaniechania transportu. Michał Anioł rad nierzad musiał iść do Pietrasanty. Tam zaczęła się nowa serya najokropniejszych plag. Trzeba było dopiero szukać żył najlepszego marmuru, zakładać i urządzać kamieniołomy,

budować drogę dowozową, najmować i uczyć ludzi, z robotą taką przeważnie nieobznajomionych. Na tych bezpłodnych zajęciach zeszedł mu całe dwa lata. Prawda, że mógł uniknąć straty czasu, oddając poprostu dostawę marmurów przedsiębiorcy. Justi z tego powodu wytacza nawet przeciw niemu zarzut najcięższego kalibru. Pobyt w Seravezzy nazywa najciemniejszym punktem w jego życiu, »zbrodnią przeciw duchowi świętemu«. Bardzo słusznie! Lecz, czyż godzi się nam być takimi grubymi materyalistami i oportunistami? Czyż to nie wstyd, smarować błotem podeszwy (dalej nie osiągniemy) genialnego twórcy dlatego, że śmiał szanownej potomności zostawić o jedno dzieło mniej. Zróbmy małe ustępstwo z naszej zachłanności na rzecz zrozumienia psychicznej organizacji artysty. Wiemy, że dla Michała Anioła, poza duchową stroną utworu, równie ważnem było przygotowanie marmuru, jak samo rzeźbienie. Kochał marmur, widział w nim prawie istotę żywą, którą ujarzmił swą wolą. W doborze umiłowanych gładów był tak wybrednym, jak francuski parnasista w wyszukiwaniu rymowych końcówek. Cóż więc dziwnego, że nie chciał pozwolić, aby mu gróboskórna łapa przedsiębiorcy-troglodyty podawała szkiełka zamiast dyamentów? A zresztą czuł się szczęśliwym w królestwie kamieni, które umiał wskrzeszać do życia dostojniejszego, niż ludzkie. Głazy zwierzały mu swem milczeniem niewyrażalne tajemnice. Śnił wśród nich o Sezamach ducha, jak w podziemiach śni górnik o łunach ukrytych skarbów złota. A cóż jest ważniejsze: marne odpadki duszy twórcy, zwane jego dziełami, czy to jedyne prawdziwe dzieło, jakim jest jego własna wewnętrzna istota? Dla tego drugiego dzieła Michała Anioła miesiące pobytu w Seravezzy były może równie doniosłe, jak lata spędzone w Sykstyńskiej kaplicy.

Niestety! Brutalna szarzyzna życia zbyt często płoszyła marmurowe sny poety. Nieudolność kamieniarzy, sprowadzonych przeważnie z Settignano, narażała go nie tylko na ciągłe zgryzoty, lecz nadto na dotkliwe straty materyalne. Jedną z większych było strzaskanie na drobne kawałki zupełnie gotowej kolumny, wskutek nieumiejętnego jej podnoszenia. Do tych kłopotów przyłączyły się zatargi z florenckimi władzami podatkowymi i z zarządzającym katedrą cechem sukienników, do którego należała też administracja kamieniołomów w Pietrasanta. Michał Anioł przeklinał »dzień i godzinę«, w której opuścił Carrare. »Chciałem umarłych wskrzesić, góry ujarzmić, ludzi nauczyć, do kraju wnieść sztukę, lecz tylko pieniądze wyrzuciłem na marne«. Mimo wszystko spodziewał się, że będzie mógł wziąć się do rzeźbienia po Wielkiej Nocy 1519 r. Tymczasem jednak zmieniło się usposobienie Medycyzusów, którzy dotychczas we wszystkim szli na rękę artyście, popieranemu przez szwagra papieskiego, Jacopa Salviati. Kardynał Giulio dał posłuch pogłoskom, rozsiewanym z zapalem przez przeciwników mistrza, zwłaszcza tych, którzy mieli ochotę na budowę fasady. Były to zapewne te same zarzuty, które w swej ciceronadzie w obronie Medycyzusów a przeciw Michałowi Aniołowi z prokuratorską natrętnością powtarza Justi. Buonarroto marnuje drogi czas.

Fasady nigdy nie skończy. W Seravezzy uprawia ulubiony »sport kamieniarski, sport mleka swej mamki z Settignano«, we Florencyi zaś oddaje się melancholii, marzycielskiej bezczynności, albo pisze sonety, czyta Dantego, robi rysunki do prac, których wcale nie miał zamiaru wykonać, a nocami urządza sobie z przyjaciółmi symposiony, okraszone muzyką i deklamacją improwizatorów. (Jakże Cię wielbię, o Buonarroti, za to Twoje lenistwo!), Podbechtany Giulio de' Medici szukał tylko pozoru, aby zerwać kontrakt. Sposobność nadarzyła się rychło. Michał Anioł sprzeciwił się stanowczo postanowieniu kardynała, który pozwolił zarządcom katedry brać marmur na nową posadzkę z łomów w Pietrasanta. Następstwem jego protestu było *breve* papieskie z 10 marca 1520 r., rozwiązujące umowę, zawartą przed dwoma laty. Ukaz ten uśmiercił w zarodku »zwierciadło sztuki tokańskiej«. Jego historia kończy się w zarodku ironiczną notatką, którą Michał Anioł zapisał w swych »Ricordi«. »W mniemaniu, że budowa fasady kościoła San Lorenzo prędzej przyjdzie do skutku w ten sposób, niż na podstawie zawartej ze mną umowy, z czem się zupełnie zgadzam, rozwiązał papież umowę i uwolnił mię od wszelkich zobowiązań, tak, że w przyszłości nikt mnie nie może pociągać do odpowiedzialności«. Zerwanie ze strony papieża nastąpiło tak niespodziewanie, że Buonarroti zaczął wątpić, czy Leon X kiedykolwiek brał całą sprawę na seryo. Zrodziło się w nim podejrzenie, że wszystko było udane.

Jak miało wyglądać to niedokonane dzieło? Jedyłą o tem wiadomość daje opis modelu, dołączony do kontraktu z r. 1518. Michał Anioł projektował nie tylko fasadę, ale wprost całą kolosalną budowę frontową o trzech bokach. Opierała się ona (w wyobraźni twórcy) na ośmiu jedenastołokciowych marmurowych kolumnach, które obejmowały trzy portale i cztery olbrzymie posągi, nie licząc płaskorzeźb. Takież posąg pomiędzy dwiema kolumnami znajdował się na każdej z obu wężkich stron fasady. Pierwsze piętro budowy zdobiły pilastry, będące przedłużeniem kolumn, i siedzące pomiędzy nimi postaci spiżowe w liczbie sześciu. Dekorację drugiego piętra tworzyły pilastry i tabernakula (cztery z przodu, dwa po bokach), zawierające marmurowe posągi, nad każdym z nich tablica z jedną postacią siedzącą w silnej wypukłorzeźbie, a nadto 7 płaskorzeźb (storie) również z marmuru, dwie okrągłe i cztery prostokątne. Budowę kończył bogato zdobiony szczyt z herbem Medich.

Znacznie skromniej przedstawiał się pod względem rzeźb figuralnych pierwszy szkic rysunkowy fasady, przedłożony papieżowi w r. 1516. Zawierał ogółem tylko 10 postaci. U dołu czterej Święci: Wawrzyniec, Jan Chrzciel, Piotr i Paweł, na I piętrze czterej ewangelistów, u samej góry SS. Kuźma i Damian. Nadto płaskorzeźby.

Te dwa opisy, to wszystko, co wiemy o fasadzie kościoła S. Lorenzo.

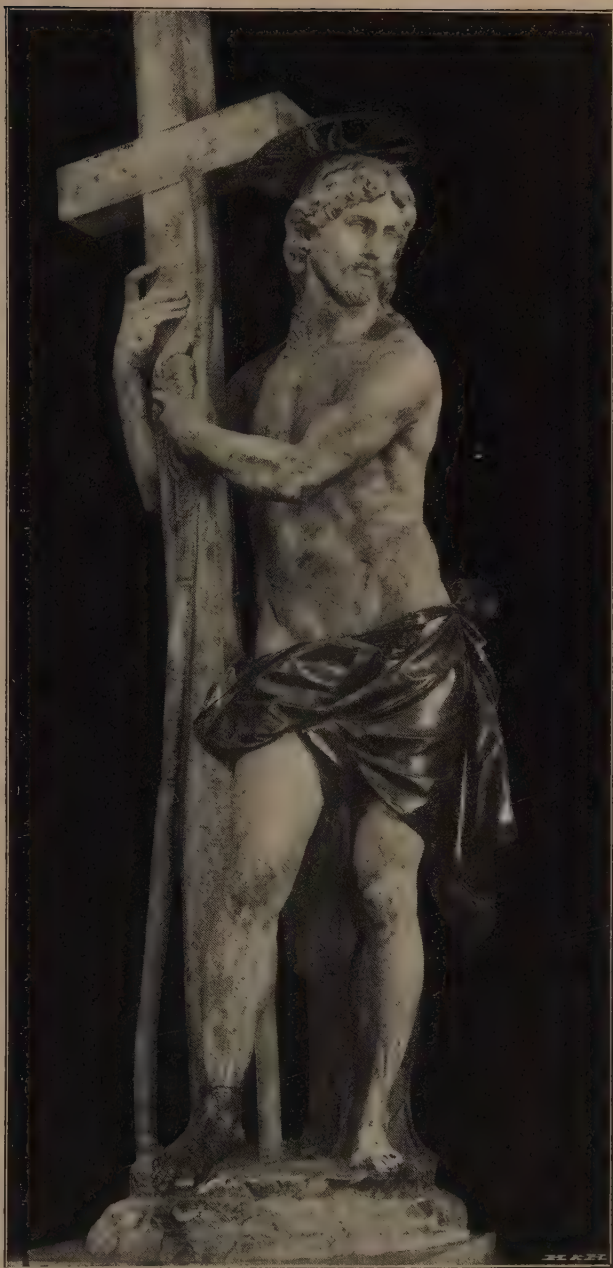
Prolog służby dla medycejskich papieży skończył się zatem obustronnem niezadowoleniem. Michał Anioł tłumił w duszy urazę dla papieża. Leon X przyznawał wprawdzie, że Buonarroti »stał się nauczycicielem dla wszystkich

artystów współczesnych, że nawet sam Raffael, gdy ujrzał jego dzieła, porzucił manierę Perugina i usiłował zbliżyć się do stylu Michała Anioła, twierdził jednak, że jest on »człowiekiem straszliwym«, z którym niepodobna utrzymywać stosunków. Buonarroti nie znalazł szczęścia w swem rodzinnem mieście. Mimo to nie chciał wracać do Rzymu, chociaż otwierały się tam dla niego widoki tem pomyślniejsze, że ludzie, których za swych głównych wrogów uważał, spoczywali już w grobie. Bramante umarł 11 marca 1514, Raffaella porwała śmierć przedwczesna 6 kwietnia 1520. O śmierci genialnego malarza doniósł Michałowi Aniołowi jego przyjaciel i wielbiciel Sebastiano del Piombo w słowach, zdradzających radość z pozbycia się rywala: »Słyszeliście już zapewne, Panie, że ten nieborak Raffael umarł. Zrobił Wam wiele złego. Niech mu Bóg przebaczy!« Jeśli dodamy, że Giulano da San Gallo także od czterech lat już nie żył (umarł 20 września 1516 r.), zrozumiemy, że pobyt w Rzymie mógł nęcić Michała Anioła monopolem wielkości, a co zatem idzie, wszechstronnej działalności. Ale po świeżych bolesnych doświadczeniach wołał widocznie trzymać się zdala od papieża, tem bardziej, że pamięć o obowiązkach wobec grobowca Juliusza II paraliżowała wszelkie jego większe plany. Z Florencją był nadto związany sprawami gospodarczymi. Prócz nabytych bowiem w roku 1512 małych posiadłości ziemskich w S. Stefano in Pane i w Stradello, kupił w latach 1519—1520 grunt pod pracownię na Via Mozza (dziś via S. Zenobio), na którym w czerwcu 1519 postawił dom, a nadto kilka kawałków ziemi w S. Michelagnolo in Rovezzano i w S. Maria in Settignano. Wogóle w tym czasie zabiegał skrzętnie około zabezpieczenia bytu sobie i rodzinie. Marzył nawet o zakupieniu kastellu w Canossie, do czego skłaniała go duma rodowa i rzekome pokrewieństwo z hrabiami Canossy.

Do powrotu do Rzymu namawiał Michała Anioła usilnie del Piombo, (któremu mistrz w r. 1519 trzymał syna do chrztu), gdyż spodziewał się, że przy jego pomocy otrzyma malowidła w watykańskiej stanzы Konstantyna w miejsce uczniów Raffaella. List, którym Buonarroti polecał Sebastiana kardynałowi Bibbienie, świadczy, jak bardzo czuł się dotkniętym postępkami kurii rzymskiej w sprawie budowy fasady. »Proszę o to Waszą Przewielebność, nie jako przyjaciel i sługa, gdyż na żaden z tych tytułów nie zasługuję, ale jako zwykły, biedny, zwaryowany człowiek«. Ta sama uraza do papieża jest treścią sonetu, zaczynającego się od słów: »Tam, gdzie z kielichów miecze robią i szyszaki«. A dalej: »Bezczynność mi narzucił człek w księżym habicie i jak Meduza w kamień mię zamienił martwy«. Pod wierszem tym znajduje się tajemniczy podpis »Michelagnolo in Turchia«. Pozostaje to niewątpliwie w związku z listem (z 1 kwietnia 1519) Florentczyka, zamieszkałego w Adryanopolu, Tommasa di Tolfo, który zachęcał Michała Anioła, aby się przeniósł do Turcyi i wstąpił w służbę pana Adryanopolu, wielkiego miłośnika sztuki.

Twórczo działał Buonarroti w tym czasie niewiele. Zamówienia napływały zewsząd, lecz on prawie wszystkie odrzucał. Jak zły sen unosiło się nad

nim widmo grobowca. Obraz dla Pier Francesca Borgherini nie został namalowany; miał go wykonać zamiast Michała Anioła Andrea del Sarto; statua apostoła dla chóru katedry również nie ujrzała światła. Prośby króla francuskiego i patriarchy akwilejskiego, kardynała Grimani, o jakiegokolwiek dzieło, »choćby tylko drobnostkę« pozostały bez skutku. Ten sam los spotkał radę genueńską, która chciała mieć pomnik Andrzeja Dorii. Wielbicielom mistrza udawało się co najwyżej używać rysunki i szkice. Piero Soderini otrzymał projekt ołtarza wraz z obramieniem i dwóch grobowców, które zamierzał ufundować w S. Silvestro; Baldassare da Castiglione dostał szkic willi z ogrodem dla margrabiego mantuańskiego. Z rysunków mistrza korzystał także Sebastiano del Piombo, malując swe obrazy »Wskrzeszenie Łazarza« i »Pietà«. Inne pomysły nie przeszły nawet w fazę rysunku. Gdy w r. 1519 członkowie Akademii florenckiej odnieśli się do papieża o pozwolenie przeniesienia zwłok Dan-tego do ojczyzny, Michał Anioł, podpisując prośbę,



Chrystus.

Rzeźba marmurowa w kościele S-ta Maria sopra Minerva w Rzymie. (FotAnderson.)

dodał słowa: »Jestem też gotów wzniesić boskiemu poecie pomnik w tem mieście, godny jego sławy«.

Jedyną rzeźbą, która doczekała się wykonania, był posąg Chrystusa. Historia powstania tego dzieła obejmuje sześć lat. Zamówili je 14 czerwca 1514 czterej Rzymianie: Bernardo Cenci, kanonik kościoła św. Piotra, Mario Scapucci, Paolo Castellani i Metello Vari za cenę dwustu dukatów. Praca miała być oddaną w czterech latach. Michał Anioł wziął się zaraz do roboty, ale z powodu wady w marmurze, a mianowicie czarnej żyły, przecinającej twarz, pozostawił posąg niewykończony w pracowni, postanawiając wykuć go powtórnie w innym bloku. Znane przeszkody, a także choroba mistrza sprawiły, że ta druga statua Chrystusa była gotową dopiero w kwietniu 1520. W marcu następnego roku zawiózł ją do Rzymu Pietro Urbano, który miał ją ustawić w kościele Sta Maria sopra Minerva i na miejscu dokonać jeszcze pewnych uzupełnień z uwzględnieniem lokalnego oświetlenia. Niestety to, co zrobił, nie udało mu się zupełnie. »Palce prawej stopy i rąk wyglądały jak z ciasta ulepione, a broda jakby ją kto obciął tępym nożem«. W dodatku Urbano, który miał przy sobie aż 16 dukatów, zaczął prowadzić hulaszcze życie i ukrył się w jakiejś rzymskiej tawernie, udając, że wyjechał z miasta. Wyłynął dopiero w listopadzie w Neapolu, gdzie podobno pracował nad św. Sebastyanem i nosił się z zamiarem wyemigrowania do Hiszpanii. Uzupełnienia posągu Chrystusa dokonał zamiast niego nieznany zresztą rzeźbiarz Federigo Frizzi, były to jednak zapewne niewielkie naprawy, bo otrzymał za nie tylko cztery dukaty. Michał Anioł, który nie znosił śladów cudzej ręki na swych rzeźbach, był do tego stopnia niezadowolony, że ofiarował się wykonać nowy, trzeci już z rzędu posąg. Lecz Metello Vari szlachetnie nie przyjął tego poświęcenia, a chcąc okazać, że Chrystus bardzo mu się podoba, darował mistrzowi wierzchowca. Buonarroti przestał mu za to w darze ową pierwotną statuetkę, którą Metello umieścił w dziedzińcu swego domu. Oglądał ją tam Aldovrandi jeszcze w r. 1550. Odsłonięcie Chrystusa w Sta Maria sopra Minerva nastąpiło 27 grudnia 1521.

Podobnie jak »Zwycięzca«, tak też i to dzieło nie cieszy się sympatją krytyków. Springera razi ogólne pojęcie postaci, nie odpowiadające — jego zdaniem — ideałowi Chrystusa, a nadto pośrednio nagość (zupełna, bo opaska z blachy na biodrach jest dodatkiem późniejszych czasów, zarówno jak nimb mosiężny nad głową i blaszany trzewik na prawej nodze, nałożony dla ochrony przed pocałunkami wiernych). Grimm sądzi, że »ze względu na mistrzowskie zewnętrzne wykończenie i jako przedstawienie nagiego ciała męskiego w najpiękniejszym rozkwicie jest to dzieło rzeczą podziwu godną, lecz jako obraz tego, którego ma nam przypominać, jest »pierwszą zmanierowaną rzeźbą Michała Anioła«. Inni wreszcie nie mogą się pogodzić ze sposobem traktowania ciała. Obraża ich »to pełne, miękkie ciało człowieka żyjącego w dostatku, tak bardzo odbiegające od męczeńskich członków Zbawiciela« (Knapp.).

Z sądami tymi stanowczo się nie zgadzam. Są one bowiem wynikiem bądź to oceny religijnej, a nie estetycznej, która jedynie może mieć zastosowanie do dzieła sztuki, bądź też następstwem bezprawnego narzucania twórcy własnych pojęć krytyka. Tkwi w tem więc gruby błąd psychologiczny, niedocenianie całości stanów duchowych, które się złożyły na wytworzenie dzieła. Chrystus z kościoła sopra Minerva nie odpowiada ideałowi Chrystusa, jaki sobie wytworzyli Springer, Grimm i Knapp. Ale za to odpowiada zupełnie ideałowi ucłowieczonego Boga, jaki miał w latach dwudziestych szesnastego wieku Michał Anioł. To jedynie ma znaczenie rozstrzygające dla sądu estetycznego. Rzeczą księży i moralistów jest oceniać etyczną wartość poglądów twórcy. Krytyk artystyczny może tylko badać, czy myśl — wszystko jedno jaka, pogańska, katolicka albo bezwyznaniowa — jest ważną i szczerą, a potem czy w stworzonym dziele znalazła swój najpełniejszy i najodpowiedniejszy wyraz. Ten drugi czynnik w stosunku do sztuki plastycznej, jako działającej bezpośrednio na zmysły, jest nawet donioślejszym. Chłopiec zjadający winogrona przedstawia przedmiot myślowo marny, ale może stać się wielkiem dziełem sztuki. Niewątpliwie większem będzie — równie jak ów chłopiec, dobrze namalowany — Prometeusz. Albo Lucifer tryumfujący. Mimo bluźnierstwa! Rozumiałbym, gdyby Metello Vari, który zamówił i zapłacił posąg Chrystusa, był niezadowolony, otrzymawszy coś, co Chrystusem nie jest. Ale nie rozumiem, dlaczego drażni to krytykę, która wobec sprawy zamówienia powinna zachować bezinteresowność. Stało się przeciwnie. Metello Vari, zachwycony dziełem, darował mistrzowi wierzchowca. Czyżby miał więcej uszanowania dla sztuki, niż niemieccy historycy sztuki?

Chrystus z Sta Maria sopra Minerva nie jest Chrystusem katolickim. To Chrystus-Apollo. Własny Chrystus tego Michała Anioła, który nie był już pozostającym pod bezpośrednim wpływem Savonaroli twórcą Matki Bolesnej z ascetycznymi zwłokami syna na łonie i nie był jeszcze ultrachrześcijaninem z ostatnich lat swego życia. Wówczas wchłaniał on pełną piersią unoszącą się w słońcu woń greckich uczuć i greckiej filozofii. Ewangelia, którą wyznawał, bardziej była platońską niż katolicką. Jej świętychram wznosił się raczej na Olimpie, niż na Golgocie. Katolik z wychowania i wyznania, tęsknił całą duszą ku Helladzie. Kult Grecyi uprawiał wspólnie z gronem przyjaciół florenckich, między którymi był jeden z tych uwielbianych przez niego młodzieńców: Gherardo Perini.

Dwoistość uczucia wyraźnie odbiła się w posagu Chrystusa. Nie wywołuje jednak dyssonansu, lecz łączy się w dziwną, nową harmonię dzięki temu, że służy do podkreślenia innego dualizmu, tkwiącego w pojęciu Chrystusa, który w jednej osobie istniał jako Bóg i człowiek. Gdyby Michał Anioł był np. Dantem, a więc umysłem przesyconym scholastyką teologiczną, możnaby przypuścić, że miał świadomy zamiar nowego wytłumaczenia postaci Zbawiciela. Przed nim artyści, zajmujący się tym tematem, uwydatniali wyłącznie

bóstwo. Chrystus był u nich, a także u samego Michała Anioła w pierwszym okresie, czystym duchem, tylko dlatego w ciało odzianym, że inaczej nie mógłby wejść do zakresu sztuki plastycznej. Powłoka zmysłowa była jedynie antropomorfizmem, takim samym, jak przy przedstawieniu Boga Ojca. Natomiast w posągu z kościoła sopra Minerva występują boskie i człowiecze pierwiastki natury Chrystusowej jako siły zupełnie równorzędne. Ludzkiem jest w nim to wspaniałe, niezawstyżone swą dumną nagością ciało, to rzeźkie, bujne ciało męskie, którego linie płyną wartkim rytmem bohaterskiego rapsodu, którego mięśnie, ścięgna i części kostne zlewają się w namiętą, niewysłowioną symfonię plastyczną, zciszoną melodyjnym tłem delikatnej, miękkiej skóry. To ciało jest nierozzerwalnie z ziemią związane, krąży w nim błogosławione, życiodajne soki czarnoziemnej gleby. Dla takiego Proroka płonęła Marya z Magdali, gdy mu stopy wonną oliwą zlewała i obcierała złotym ręcznikiem swych włosów. (Trzeba być człowiekiem papierowym, aby to pojąć tylko jako »mistrzowskie zewnętrzne wykończenie«). Dotąd jaśniał Apollo, Piękno ziemskie, teraz załśni Chrystus-Bóg, Piękno duchowe. Blaski mistyczne skupiają się wyłącznie w poważnej, szlachetnej głowie, w której jest coś z łabędziej czystości Lohengrina, i w tym beznadziejnie smutnym wzroku, widzącym całą bezużyteczność krwawej ofiary, która musiała się spełnić, aby danem było świadectwo Duchowi. Na męczeństwo wskazuje nadto krzyż, trzcina i gąbka, w której ocet spiekłym wargom podano.

A więc harmonijne zespolenie dwóch władczych żywiołów doli wyższego człowieka! Tego, który go prze do wyżycia się na ziemi, i tego, który go unosi w nieskończoność. Czyż to nie genialny symbol życiowej pełni? Czcigodnym skądinąd historykom sztuki wolno to nazywać manierą.

Kardynał Giulio de' Medici, który zastępował Leona X we wszystkich sprawach administracyjnych, zrywając z Michałem Aniołem układy w sprawie fasady kościoła S. Lorenzo, nie miał bynajmniej zamiaru zrzec się stale możliwości korzystania z jego pracy. Przeciwnie, już wówczas nosił się z myślą wzniesienia zmarłym członkom swej rodziny grobowców we Florencyi i nagrodzenia Michała Anioła tem nowem zamówieniem za zawód, poprzednio mu wyrządzony. W jesieni 1520 otrzymał Buonarroti polecenie sporządzenia planu. Już 23 listopada nadszedł do Rzymu projekt nowej zakrystyi przy kościele S. Lorenzo z czterema wolno stojącymi grobowcami dla Lorenza Magnifico, jego brata Giuliana, tudzież dla Guiliana ks. Nemours, syna Lorenza Magnifico, i Lorenza, księcia Urbino, wnuka Lorenza Magifico. Kardynał zatwierdził plan, wyraził tylko wątpliwość, czy wykonaniu jego nie staną na przeszkodzie zbyt szczupłe rozmiary kaplicy. Czy to pod wpływem tej uwagi, czy też z innych powodów, Michał Anioł — jak wskazują wszystkie rysunki — liczył się odtąd jedynie

z pomysłem grobowców przylegających do ściany. Chociaż Buonarroti, otrzymawszy zaliczkę 200 dukatów, bezzwłocznie rozpoczął czynności przygotowawcze, a mianowicie przepędził dwadzieścia dni w Carrarze i pozawierał umowy o dostawę marmuru, mimo to upłynęły prawie cztery lata, zanim mógł do właściwej pracy rzeźbiarskiej przystąpić. Kardynał Medici, chwiejny, zmienny i niekonsekwentny, to robił mu pewne nadzieje, to znów przyjmował jego dobre chęci zimno lub wprost nieprzychylnie, to wreszcie łudził go pięknymi słówkami. Gdy zatrzymał się we Florencyi, wracając z Medyolanu od wojsk Ligi do Rzymu na wieść o śmierci Leona X (1 grudnia 1521), zbył artystę niejasną obietnicą: »Chcemy, aby w grobowcach było coś dobrego, mianowicie coś z twojej ręki«. Tyle tylko uzyskał Michał Anioł od kardynała, któremu nie w głowie była sztuka, bo cały utonął w wielkich planach politycznych, w trudnej sztuce lawirowania pomiędzy Francją a cesarzem, a nadto nie miał skąd łożyć na rzeczy tak zbyt kosztowne, jak rzeźba, bo skarbiec papieski wskutek lekkomyślnej gospodarki Leona świecił do tego stopnia pustkami, że po śmierci jego nie starczyło nawet na zakupienie świec do pogrzebowych uroczystości!

Za pontyfikatu Hadryana VI inne znów powody nie pozwalały kardynałowi zająć się gorliwiej grobowcami. Hadryan, człowiek pobożny i ascetyczny, nie rozumiejący sztuki i nie oceniający jej, rozstrzygał sprawy artystyczne ze stanowiska kupieckiej moralności. Nie bawiąc się w subtelności psychologii twórczej, był zdania, że Michał Anioł powinien jak najprędzej skończyć grobowiec Juliusza II, a jeśli tego zrobić nie może, obowiązkiem jego jest zwrócić pieniądze wraz z wynagrodzeniem strat. Giulio de' Medici nie mógł wobec tego wysuwać na pierwszy plan sprawy grobowców swej rodziny, tem bardziej, że musiał troskliwie zabiegać o łaskę kuryi kardynałów, bo spodziewał się, że z rąk przyszłego konklawe otrzyma klucze Piotrowe. Dopiero, gdy jego nadzieje ziściły się i gdy 19 listopada 1523 jako Klemens VII wstąpił na stolicę papieską, nastąpiły także dla grobowców medycejskich szczęśliwsze czasy.

Pod datą 12 stycznia 1524 zapisał Michał Anioł w swych »Ricordi«. »Dziś zaczął ze mną cieśla Bastiano robotę nad modelami do grobowców«. Równocześnie pracowano gorliwie nad budową »nowej zakrystyi«, zwanej tak dla odróżnienia od zakrystyi Brunellesca, po przeciwnej stronie kościoła. Szóstego lutego była gotową kopułą, wkrótce potem nasadzono też latarnię, wykonaną przez majstra murarskiego Stefana Miniatore i złotą kulę, dzieło złotnika Pilota. Wszelako praca nad samymi grobowcami szła ciągle w odwłokę i to z winy Klemensa VII, który dręczył artystę coraz to nowymi pomysłami. Najpierw chciał mu nasłać na kark Andrzeja Sansovino jako pomocnika, przeciw czemu Michał Anioł zastrzegł się stanowczo. Potem (w styczniu 1524) przyszło mu na myśl zażądać projektów budowy nowej, odrębnej biblioteki dla księgozbiorów Medycejskich, które po śmierci Leona X sprowadzono napowrót do Florencyi. Buonarroti, jakkolwiek zapewniając, że »to nie jest jego rzeczą«,

przysłał po kolei trzy szkice rysunkowe. Papież badał je, zastanawiał się, zmieniał, zatwierdzał i znów zwlekał, tak, że dopiero w początkach 1526 r. przystąpiono do budowy, która jednak postępowała bardzo powoli.

Nie koniec na tem. Papieżowi podobało się zmienić plan samych grobowców. Za radą Jacopa Salviati objawił w marcu 1524 życzenie, aby w nowej zakrystyi uwieczniono pamięć aż sześciu Medyceuszy. Miał tam stanąć jeden grobowiec z dwoma sarkofagami dla starego Cosima i dla Lorenza Magnifico, drugi również z dwoma sarkofagami dla książąt Giuliana i Lorenza, wreszcie dwa oddzielne dla obu papieży, Leona X i Klemensa VII. Cierpliwy Michał Anioł posłał 24 marca żądany projekt, o którym papież zapomniał równie szybko, jak go powziął. W ciągu roku 1525 uproszczono plan grobowców tak dalece, że odtąd była mowa tylko o dwóch grobowcach dla obu *capitani*. Giuliana i Lorenza.

Lecz pomysłowość papieża nie znała granic. Mniejsza już o to, że chciał, aby mu Michał Anioł zrobił na prędcie cyboryum nad ołtarzem w kościele S. Lorenzo. Koroną jego trzpiotowatych conceptów było Neronowe żądanie wybudowania na rogu loggii medycejskiego ogrodu kolosalnego posągu, wysokiego na czterdzieści łokci, któryby wyrastał ponad dach pałacu! Tego już było Michałowi Aniołowi za dużo. W ironicznym liście do Fattucciego z października 1525 wydrwił niemiłosiernie cyklopiczne zapędy Klemensa: »Mojem zdaniem kolos powinien stanąć na drugim rogu pałacu tam, gdzie jest golarnia, aby zaś nie stracić czynszu, możnaby postać siedzącą uczynić wewnątrz próżną i umieścić golarza w wydrążeniu. W każdym razie golarnia musi mieć komin, tak, jak obecnie. Zamierzam więc dać posagowi do ręki wydrążony róg obfitości, przez który będzie dym uchodził. Wydrążoną głowę mam zamiar również zużytkować. Znam na placu przekupnia, mego dobrego przyjaciela, który zwierzył mi się tajemnie, że w próżnej głowie możnaby urządzić wspinały gołębnik. Mnie jednak przychodzi na myśl coś lepszego. Posąg możnaby zrobić wyższym. Wszak z kawałków buduje się wieże, a wtedy głowa służyłaby jako dzwonnica i we wnętrzu jej możnaby zawiesić dzwony z San Lorenzo. Gdyby wówczas uderzono w dzwony i gdyby głos przez usta wychodził, czyżby się nie zdawało, że kolos woła *miserere*, zwłaszcza w dni świąteczne, gdy częściej i wielkim dzwonem się dzwoni«.

Papież przeszkadzał pracy nad grobowcami nie tylko dziwaczными wyskokami swej fantazyi, lecz także tem, że nie lubił płacić. Początkowo miał zamiar zaspokoić artystę w sposób najwygodniejszy dla siebie, bo niekosztowny: zaproponował mu wstąpienie do klasztoru Franciszkanów i przyjęcie tłustego beneficjum. Michał Anioł jednak odrzucił tę łaskę, bo nie chciał składać ślubów zakonnych i poddawać się niższym święceniom kapłańskim. Natomiast zażądał skromnej pensyi 15 dukatów miesięcznie. Wówczas papież wyznaczył mu wprawdzie w swej hojności aż 50 dukatów, ale gdy Buonarroti

po dłuższem wahaniu, wywołanem skrupułami wobec spadkobierców Juliusza II, na pensję tę się zgodził, otrzymywał ją bardzo nieregularnie.

Dreńczony ciągłemi przeciwnościami, Michał Anioł popadł w zniechęcenie, stracił zapał do pracy i coraz częściej skarżył się na starość. W roku 1525 miał wprowadzić zaczętych sześć posągów, ale żaden z nich nie był jeszcze w r. 1527 skończonym, nie była też skończoną Laurenziana, kiedy działalność jego musiała ustać wobec doniosłych wypadków politycznych, wstrząsających Włochami, a zwłaszcza Florencją.

Nieszczera polityka Klemensa VII doprowadziła do katastrofy. Opuszczony przez Francję, bezbronny prawie, został sam wobec potęgi Karola V, który wysłał przeciw niemu armię hiszpańskich jurgieltników i niemieckich landsknechtów pod wodzą Frundsperga i księcia de Bourbon. Po krótkim oporze rzymskich ochotników miasto dostało się w ręce wojsk cesarskich 6 maja. Bourbon padł wprawdzie pierwszego dnia — Benvenuto Cellini chełpi się, że od jego kuli — ale Rzym był w ręku barbarzyńców. Papież ledwie z życiem uszedł do zamku Anioła, gdzie, osaczony, napróżno wyczekiwał swego sprzymierzeńca, księcia Urbino, który miał go wybawić z niewoli. Rozpoczęło się pamiętne *sacco di Roma*. Zdziczałe i rozpasane żołądactwo srożyło się i rabowało z wandalizmem, godnym hord Attyli. Bezценne dzieła sztuki padły ofiarą łupieżców. Klemensa VII ogłoszono szatanem, a Marcina Lutra obwołano papieżem. Po sześciomiesięcznej gospodarce zwycięskich hord, nad którymi dowództwo objął książę Orański, z 90.000 ludności Rzymu pozostała zaledwie trzecia część.

W chwili klęski papieża rządził Florencją kardynał Cortony w imieniu dwóch młodych Medyceuszów, siedmnastoletniego Ippolita, oraz nieletniego Alessandra. Wieść o wypadkach rzymskich była dla republikanów florenckich hasłem do zrzucenia tyrańskiego jarzma. Już 17 maja nastąpiło trzecie z rzędu wypędzenie Medyceuszów, w trzy dni później został Niccolo Capponi obrany gonfalonierem. Znow występują na widownię dawne partie polityczne optymatów i popolanów, Arrabiatów i Piagnonów (zwolenników Savonaroli); znow budzi się fanatyzm religijny, z którego chytry Capponi korzysta dla wzmocnienia swego znaczenia i ogłasza Chrystusa królem Florencyi.

Michał Anioł trzymał się zdala od polityki waśni partyjnych. Nie nęciły go plebiscyty, nie łakomił się także na urzędy republikańskie. W sierpniu 1527 nie przyjął ofiarowanej mu skromnej posady przy władzy administracyjnej (*scrivano straordinario de Cinque del Contado*) i odradził przyjęcia jej bratu Buonarrołowi. Zresztą mało zachowało się wiadomości o życiu jego w tym roku. Same tylko drobne zdarzenia mamy do zanotowania na podstawie listów i zapisków mistrza. Gospodyni, Mona Chiara, odchodzi z jego domu. W czasie rozruchów kwietniowych (29) niejaki Piero Gondi otrzymuje pozwolenie złożenia swego mienia w zakrystyi S. Lorenzo. Benvenuto Cellini zawiązuje stosunki z Michałem Aniołem i dostaje od niego szkic Atlasa, dźwigają-

cego kulę świata, dla Federiga Ginori, któremu jednak podobał się więcej model woskowy Celliniego. (Tak przynajmniej opowiada w swych pamiętnikach Cellini, który, jak wiadomo, nie grzeszył skromnością). Poza tem Buonarroti pracował prawdopodobnie trochę nad Medyceuszami, trochę nad grobowcem Juliusza II, a nadto zajmowały go sprawy rodzinne. W r. 1528 drugiego lipca umarł Buonarroto, porwany panującą wówczas we Florencyi dżumą, Michał Anioł musiał więc zaopiekować się jego dziećmi: Franceską i Lionardem.

Lecz nowy rząd począł go zwolna wciągać w zakres swych wpływów. Najpierw zapomocą zamówienia artystycznego. Przypomniano sobie o nieużytych dotąd bloku marmurowym, który Michał Anioł otrzymał był jeszcze w r. 1508, lecz później wskutek małostkowych intryg osławionego Baccia Bandinellego stracił na rzecz tego humorystycznego »rywala«. Dzielnym ów rzeźbiarz zaczął już w bloku, przydzielonym sobie przez Klemensa VII, wykuwać grupę Herkulesa z Cacusem, lecz po wypędzeniu Medyceuszków, nie czując się jako sługa papieski bezpiecznym w Florencyi, porzucił ją i uciekł do Rzymu. Signoria postanowieniem z 22 sierpnia 1522 przyznała ów historyczny marmur ponownie Michałowi Aniołowi, pozostawiając mu zupełną swobodę kompozycji. Buonarroti wykonał najpierw model grupy, przedstawiającej Herkulesa i Cacusę, przekonawszy się jednak, że te dwie postaci nie pomieszczą się w bloku, sporządził model innej grupy, bardziej ściśnionej, a mianowicie Samsona, który osła szczęką godzi na obalonego Filistyna i depce drugiego, już nieżywego, leżącego u jego nóg. Obie grupy mają więc przejryste znaczenie allegoryczne, zastosowane do sytuacji politycznej. Żadna nie została wykonaną. Fatalny blok marmurowy dostał się po kilku latach ponownie do rąk Bandinellego, który wyrzeźbił z niego Herkulesa (w 1539), szpecącego do dzisiejszego dnia plac signorii. Zachowały się tylko oba modele Michała Anioła, mianowicie woskowy do Herkulesa i Cacusy (Londyn, Victoria and Albert-Museum) i gipsowy do Samsona (Museo Buonarroti). Cechuje je ten sam śmiały styl, to samo płomykowane wykręcenie, które widzieliśmy u »Zwycięzcy«. Grupa Samsona podaje brawurowe rozwiązanie problemu, w jaki sposób można w obręb pionowo stojącego prostokąta wtłoczyć trzy postaci, z których jedna stoi, a dwie leżą. Model ten natchnął Pierina da Vinci, bratanek Lionarda, do stworzenia pokrewnej (zaginionej) rzeźby. Giovanni da Bologna zawdzięcza wprost swą sztukę temu gipsowi.

Signoria nie pozwoliła Michałowi Aniołowi pracować nad rzeźbą, która miała być apoteozą jej władzy, bo sama ta władza znalazła się w najwyższym niebezpieczeństwie i potrzebowała wyteżonej obrony. Nadeszła chwila, kiedy twórcze siły Michała Anioła musiały złożyć haracz polityce. Przed Rzecząpospolitą stanęło widmo wojny. Papież, niedawny jeniec Karola V, zbliżył się do niego, a ofiarą tego pogodzenia miała paść wolność Florencyi. Klemens VII był człowiekiem praktycznym. Zamiast idealistycznej polityki Juliusza II, wołał uprawiać nie tak piękną, ale popłatną politykę rodową. Rozumował

trzeźwo, że lepiej, aby barbarzyńcy siedzieli już sobie w Italii, byleby ramię Medyceusza okrywał płaszcz florenckiego księcia. Zagrożona signoria zaczęła się zbroić i przygotowywać do odparcia oblężenia. Michała Anioła, zapewne z tytułu jego zdolności architektonicznych, wciągnięto do prac wojennych. Najpierw (10 stycznia 1529) wybrano go do rady wojskowej, *Nove della milizia*, później dekretem z 6 kwietnia, sławiącym go jako artystę i obywatela, mianowano kierownikiem robót fortyfikacyjnych, *generale governatore e procuratore* wałów i murów miejskich, z płacą jednego złotego dziennie. Nie ulega wątpliwości, że ten zaszczyt nie wielką napełniał go radością. Był niezawodnie patriotą, ale przede wszystkim twórcą sztuki bezwzględnej, nie związanej z czasem i miejscem, nie znającej celów użytkowych. Obwarowywać Florencję mógł równie dobrze ten lub ów zdolny inżynier, grobowiec doli człowieczej w kaplicy Medycejskiej mógł stworzyć tylko Michał Anioł. A sprawiedliwy sąd dziejów rozgrzeszyłby go z pewnością za to, że w chwili, kiedy jego ojczyzna walczyła za wolność, on, bojownik ducha, zmagał się samotny o nowe wartości idealne dla ludzkości, choćby to pozornie wydawało się pracą nad pomnikiem sławy dla wrogów niepodległości.

Przyjąwszy odpowiedzialne stanowisko, Buonarroti poświęcił się jego obowiązkom z zupełnem wyrzeczeniem się swych najgłębszych umiłowań. W początkach czerwca odbył podróż inspekcyjną do Pizy i Livorno, potem, po powrocie do Florencji, zajął się odnowieniem, uporządkowaniem i wzmocnieniem fortyfikacji przy wzgórzu S. Miniato, które z genialną bystrością uznał jako najważniejszy punkt obrony, będący »kluczem do miasta«. Wreszcie 28 lipca udał się z polecenia rządu do Ferrary, aby tam studyować fortyfikacje pod okiem księcia, którego uważano za najzdolniejszego strategika i teoretyka sztuki wojennej we Włoszech. Miał do spełnienia także pewną misję dyplomatyczną, z której wywiązał się o tyle niewłaściwie, że stanowczo odpychał wszelką ceremonialną pompę i zamieszkał nie w pałacu, ale w zwykłej gospodzie.

Tymczasem Karol V zawarł formalny układ z Klemensem VII i pchnął armię swą pod dowództwem Filiberta Orańskiego do Toskany. Sprzymierzone z Florencją miasta Perugia i Cortona musiały się poddać. Arezzo, wskutek nieudolności komendanta, bez wystrzału przeszło w ręce nieprzyjaciół. Na Florencję padł paniczny strach. Wielu osłabło na duchu i opuściło miasto, inni radzili ukorzyć się przed potężnym wrogiem. Powszechne przygnębienie udzieliło się także Michałowi Aniołowi. Miał on jeszcze inne powody do zwątpienia w sprawę Florencji. Nie ufał gonfalonierowi, Franceskowi Carducci, który kilkakrotnie pokrzyżował jego plany fortyfikatorskie, podejrzewał o nieszczerłość i skłonność do zdrady naczelnika florenckiej siły zbrojnej, Malatestę Baglioniego, mianowanego później, w styczniu 1530, głównym dowódcą wojsk republiki. W tych warunkach nie mógł wierzyć w zwycięstwo. A gdy zabrakło głównego bodźca patriotycznego zapалу, stał się czulszym na nieodparty głos opuszczonej sztuki. Przyszedł do przekonania, że sprzeniewierzył się sobie,

że lepiej przysłuży się ludziom, gdy, zamiast wojować, będzie robił to, co najlepiej umie i najbardziej miłuje. Zapraǳnął ukryć się w jakimś zaciszu, w któremby mógł żyć wyłącznie dla swych dzieł. Lecz takie »miejsce dla ducha łaskawsze« nie istniało w skołatanej wojną Italii. Postanowił więc schronić się do Francyi, na dwór znanego z artystycznych zamiłowań Franciszka I. Byłby jednak wytrwał na stanowisku, gdyby nie jedno z tych drobnych wydarzeń, które, spadając na wrażliwą duszę, niesamowitym, mistycznym niemal majakiem, już dwukrotnie w jego życiu było powodem nierozważnych, półświadomych postępów. Michał Anioł nagle i niespodziewanie, 21 września 1529, uciekł potajemnie z Florencyi w towarzystwie Rinalda Corsiniego i swego pomocnika Antoniego Mini i konno, drogą na Ferrarę, podążył do Wenecyi. W cztery dni później florencki przyjaciel jego, Battista della Palla, mający wpływy u Franciszka I, otrzymał z Wenecyi list, który, prócz prośby o ułatwienie podróży do Francyi, zawierał wyjaśnienie powodu ucieczki: »Chociaż — jak wiesz, panie — za wszelką cenę pragnąłem przenieść się do Francyi i kilkakrotnie, lecz zawsze bezskutecznie, prosiłem o pozwolenie na to, byłem jednak zdecydowany bez żadnej obawy oczekiwać końca wojny. Lecz we wtorek rano, 21 września, przyszedł do mnie pewien człowiek na bramę S. Niccolo, gdzie stałem przy bastyonach, i szepnął mi do ucha, że nie wolno mi w mieście zostać ani chwilę, jeśli chcę życie ocalić. Potem poszedł ze mną do domu, jadł ze mną, postarał się o konie i nie odstąpił mnie, dopóki mnie nie wyprowadził poza Florencyę. Czy go Bóg natchnął, czy dyabeł, nie wiem«.

Jakkolwiek był powód ucieczki Michała Anioła, czy ten, dopiero co opowiedziany, czy ten, który na podstawie relacyi mistrza w r. 1549 podał Busini, a Varchi powtórzył w swej historii florenckiej, to jest podejrzywanie naczelników rządu i wojsk Florencyi o złą wolę, w każdym razie wielką zawsze sprawiały przykrość wielbicielom genialnego twórcy słowa Businiego, użyte zresztą bez żadnej złośliwości: »Opanowany obawą, że zły los spotka miasto, a przeto i jego, uciekł Michał Anioł z Florencyi«. Nic dziwnego. W olbrzymie ducha chciałoby się widzieć także bohatera idei społecznych. Lecz obywatelska »małoduszność« Buonarrotego nie zdoła przyćmić blasku jego wielkości nawet jako człowieka w oczach tych, którzy uznają wyższość i donioślejszą moc przekazania, tkwiącą w czynie duchowym, w porównaniu z czynem realnym. Dla nich Michał Anioł, czujący w sobie siłę, która miała iść przez pokolenia i porywać je do życia dostojnego, był uprawnionym, choćby za cenę opuszczenia narzuconego mu posterunku, szukać warunków, sprzyjających urzeczywistnieniu się jego jedynej, wewnętrznej potęgi.

Michał Anioł żył w Wenecyi w zupełnem odosobnieniu w domu Bartolommea Panciatichi, obojętny na dowody czci, okazywane mu przez dożę i możne rody. Wieść niesie, że miał wówczas sporządzić rysunkowy projekt mostu na Rialto. Od zamiaru przesiedlenia się do Francyi odstąpił, pomimo

ułatwień i namów francuskiego posła w Wenecyi, Lazara de Baïf, który wyrobił mu u Franciszka I przyrzeczenie rocznej pensyi 1200 liwrów i własnego domu. Natomiast, zdjęty skruchą, postanowił wrócić do Florencyi, gdzie tymczasem, 30 września, ogłoszono go banitą (wraz z dwunastu innymi obywatelami) i zagrożono konfiskatą majątku. Dzięki jednak interwencji Galeotta Giugni, florenckiego pełnomocnika w Ferrarze, udało się przebłagać signorię, która 20 października zezwoliła Michałowi Aniołowi na bezpieczny powrót i wyprawiła kamieniarza Sebestyana di Francesco z giejtem do niego. Mistrz, jak zawsze podejrzliwy i nieufny, długo jeszcze zwlekał, wkońcu dopiero 20 listopada, wskutek ostrzeżeń i przynagleń Battisty Della Palla, zjawił się we Florencyi. Zupełnie jednak bezkarnym nie został. Skazano go na grzywnę pieniężną i wykluczono na przeciąg trzech lat z wielkiej rady. Nadto prawdopodobnie ściągnięto z niego przymusową pożyczkę, bo żalił się później, że gmina zabrała mu około 1500 dukatów. Część tej sumy zwrócił mu dopiero po upadku Rzeczypospolitej książę Alessandro.

Aż do końca obłężenia Michał Anioł, pogrążony w najgłębszem zniechęceniu, trzymał się w ukryciu do tego stopnia, że z tego czasu tylko jedną drobną wiadomość mamy o jego życiu. Dnia 22 lutego 1530 wszedł z dwoma towarzyszami — za zezwoleniem zarządców — na szczyt kopuły katedralnej, zapewne aby przekonać się, czy to wysoko przez niego cenione dzieło sztuki nie ucierpiało wskutek nieprzyjacielskich pocisków. — Kres wolności Florencyi zbliżał się szybko. Po śmierci jedyne go prawdziwego bohatera tej walki o niepodległość, Francesca Ferucci, który padł w bitwie pod Gavinana i po jawnej zdradzie Malatesty Baglioniego, nie pozostało Florencyi nic innego, jak poddać się cesarzowi, co też nastąpiło 12 sierpnia 1530. Karol V oddał miasto w posiadanie papieża, zdając je na jego łaskę i niełaskę. Zwycięzca w zemście nad pokonanymi nie znał granic. Rozpętała się cała ohyda tryumfującej przemocy; szeroko rozwarły się więzienia, pracować zaczął miecz katowski, a bannicy i konfiskaty majątków dopełniły miary tej »rozkoszy bogów«. Jedynie ci, którzy mieli wobec Medyceuszów dawne, zbyt doniosłe zasługi, lub zdołali się wkupić w łaskę nowych panów, wyszli cało z krwawej topieli. Do tych szczęśliwych należał Michał Anioł. Przychylność namiestnika papieskiego, Baccia Valorego, pozyskał obietnicą darowania mu dzieła sztuki. Klemens VII zaś łatwo dał się przebłagać i już 11 grudnia 1530 polecił wypłacać mistrzowi dalej jego pensję miesięczną 50 skudów.

Praca w kaplicy medycejskiej zaczyna się więc na nowo i trwa pod znakiem głębokiej melancholii, w jakiej ostatnie przeżycia pogrążyły duszę Michała Anioła. W nielicznych wolnych chwilach powstają inne dzieła, na zamówienie. Przedewszystkiem statua dla Valorego, która w stanie niedokończonym znajduje się obecnie w florenckiem Muzeum Narodowem. Dawniej widziano w niej mylnie Apollina i wskutek tego nie umiano sobie wytłumaczyć ruchu lewej ręki. Obecnie słusznie nadaje się temu doskonałemu

marmurowi miano Dawida. Motyw podobny, jak w »Dawidzie« z Akademii. Bohater judzki przedstawiony w chwili przed zabiciem Goliata. Lecz tam było spokojne wypatrywanie wroga i przygotowanie do rzutu, tu już sam rozmach, wskutek czego lewa ręka trzymająca procę jest silnie ponad prawem ramieniem w tył przesunięta. Springer, który ten posąg tłumaczył jako »Apollina, wyjmującego strzałę z kołczana«, wyjaśnia dziwną nienaturalność ruchu lewego ramienia tem, że Michał Anioł był mańkutem. Podobny ruch, również lewą ręką wykonany, znany nam już jest z »Dawida« Akademii a pod względem stylowym przypomina motywy, użyte w »Konającym Jeńcu«, w dwóch statuach z ogrodu Boboli, w »Chrystusie« z Sta Maria sopra Minerva i wreszcie w »Zwycięzcy«. Wysokie rzeźbiarskie zalety dzieła świadczą, że twórca zajął się niem szczerze. Teżyzna mięśni zciszona łagodną harmonią powierzchni. Ulubiony to w dojrzałej epoce Michała Anioła typ



Dawid.

Rzeźba marmurowa w Museo Nazionale we Florencji. (Fot. Braun, Clement i Sp.)

nagiego ciała w przeciwieństwie do smukłości i anatomicznej wyrazistości wczesnych jego prac. Kontrapostowe wykręcenie postaci, które tu również spotykamy, jest wysnute logicznie z tematu i tłumaczy się jasno motywem ruchu. Nadewszystko ujmuje nastrój duchowy, skupiony w głowie, która wyraża nadludzki, nerwowy wysiłek, zapamiętanie się w żądzy zwycięstwa. Nie było więc to dzieło obojętnem dla mistrza, nie było wypływem beznamiętnej przypadkowej potrzeby, ale zrodziło się w głębinach jego wewnętrznego życia.

Jeśli »Dawid« należy w całości do świata »Jeńców« sykstyńskich, to przeciwnie inne dzieło, które w tym czasie powstało, duży obraz temperowy, przedstawiający »Ledę z łabędziem«, tworzy w uduchowionej i na wskrós męskiej sztuce Michała Anioła jaskrawy wyjątek, niemal *curiosum*. Występujący tu bez osłon pierwiastek namiętności do kobiety i perwersji zmysłowej niewątpliwie nie miał swego źródła w upodobaniu twórcy, ale w temacie, narzuconym przez zamówienie i może w chwilowej chęci spróbowania

nia swych sił w rywalizacji z Tycyanem, którego obrazy, techną spokojnym, królewsko - poważnym sensualizmem, oglądał Buonarroti niedawno w Wenecyi.

Tetmajer, zapytując w swym wytwornym wierszu »czy znacie Ledę Michała Anioła?« — stawia pytanie o tyle na wskrós retoryczne, że tej Ledy nikt z żyjących znać nie może. Z tego prostego powodu, że jej nie ma. Zachowały się tylko sztychy, np. Eneasza Vico, karton w Akademii londyńskiej i kilka obrazów olejnych, kopii lub falsyfikatów (galerya londyńska, drezdeńska, zbiory królewskiego zamku w Berlinie) wszystkie, co prawda, opierające się na pierwotnym pomysle Michała Anioła, o czym świadczą charakterystyczne dla niego kształty ciała kobiecego. Pozostają one w bliskim związku z postacią Nocy w kaplicy medycejskiej.

Ledę zamówił w roku 1529 książę Alfonso d'Este z Ferrary dla swego »studio«, które za przykładem mantuańskich Gonzagów ozdabiał dziełami najlepszych, współczesnych artystów. Obraz Michała Anioła nie zawisł jednak obok płócien Jana Belliniego i Tycjana, które tam się już znajdowały. Powodem tego była głupota wysłańca książęcego, który, przybywszy po Ledę do pracowni mistrza, pozwolił sobie na niedorzeczną krytykę. Urażony Buonarroti odprawił go z niczem, a obraz wraz z szkicami i studyami darował swemu pomocnikowi, Antoniowi Mini, jako posąg dla jego siostry. Mini wywiózł w r. 1531 cały dar do Francyi, gdzie zaginął zarówno oryginał, jak i kopia, sporządzona współcześnie przez Benedetta del Bene, ucznia Soglianigo.

Z powodu zajęć przy grobowcach Medycejskich nie mógł Michał Anioł przyjmować innych zamówień, które sypały się, jak z rogu obfitości. Dla markizy del Vasto sporządził tylko karton do obrazu »Chrystus, zjawiający się Magdalenie«, wykonanie pozostawił Jacopowi Pontormo. Odmówił natomiast prośbom: margrabiego mantuańskiego o dzieło sztuki dla Palazzo del Te, kardynała Salviati o obraz i kardynała Cybo o projekt grobowca.

Mimo tych ograniczeń, praca w kaplicy nie postępowała dość rażno, bo spokój mistrza mąciła ustawicznie, stara, niezłatwiona sprawa grobowca Juliusza II. Od roku 1516 powracała ona z większą lub mniejszą siłą, zależnie od stanowiska papieży wobec Buonarroto. Za Hadryana VI nie wiele już brakowało do procesu sądowego. Przez cały okres pontyfikatu Klemensa VII ciągnęły się układy prowadzone najpierw za pośrednictwem Giovan Francesca Fattucciego, a później Sebastiana del Piombo. Natarczywość egzekutorów testamentu wielkiego papieża, których przedstawicielem był teraz książę Urbino, Francesco Maria della Rovere, wzrosła po upadku wolności Florencyi. Przypuszczali, że papież nie zechce ochraniać politycznie skompromitowanego artysty. Zgnębiony naleganiami księcia, popadł Michał Anioł w ciężką chorobę (w lecie 1531), która poważnie zaniepokoiła jego przyjaciół. Jeden z nich, Giovanbattista Mini, przedstawił smutny stan zdrowia mistrza Bacciowi Valoremu w liście z 29 września 1531. Miało to ten skutek, że papież, w osobnem breve z 21 listopada,

zakazał Michałowi Aniołowi, pod karą klątwy, pracować nad czem innem, jak nad grobowcami w S. Lorenzo. Pismo Klemensa VII nie mogło, oczywiście, uspokoić księcia Urbino. Buonarroti dał się ostatecznie namówić do wyjazdu do Rzymu, gdzie 29 kwietnia 1532 zawarł z pełnomocnikami księcia nowy, czwarty z rzędu kontrakt w sprawie grobowca Juliusza II. Przy podpisaniu umowy był, niestety, nieobecny, co dało później powód do dalszych nieporozumień. Postanowiono obecnie, że grobowiec stanie w kościele S. Pietro in Vincoli. Ilość rzeźb figuralnych ograniczono z projektowanych początkowo czterdziestu na sześć, które, mniej lub więcej wykończone, znajdowały się w Florencyi lub w Rzymie. Papież zezwolił, aby Michał Anioł spędzał co roku kilka miesięcy w Rzymie dla pracy nad grobowcem, a zarazem, ażeby dla przyspieszenia robót w kaplicy medycejskiej i w bibliotece S. Lorenzo przybrał sobie do pomocy kilku młodszych rzeźbiarzy. Na użycie pomocników zgodzili się również zastępcy księcia Francesca Marii. Mimo znacznych ułatwień honorarium powiększono, bo do wypłaconych już 8000 dukatów dołożono jeszcze dwa tysiące, z wliczeniem jednak do tej kwoty wartości pracowni, urządzonej w Rzymie.

Michał Anioł spodziewał się, że teraz będzie mógł zadowolić zarówno papieża, jak i księcia Rovere. Niestety, Klemens VII, niekonsekwentny, jak zawsze, wpłynął znów ujemnie na działalność mistrza, obarczając go nowem, wielkiem zamówieniem: Buonarroti miał wymalować w kaplicy Sykstyńskiej dwa nowe olbrzymie freski: Sąd Ostateczny, na ścianie ołtarzowej, Upadek Lucifera, na ścianie wchodowej. Wobec konieczności obmyślenia tej kolosalnej pracy, grobowiec Juliusza II ustąpił znów na drugi plan. Michał Anioł spędził wprawdzie zimę 1532/33 w Rzymie, ale nie rzeźbił wówczas wcale. W czerwcu wrócił do Florencyi, gdzie bawił bez przerwy do końca października, wyjąwszy podróż 22 września do S. Miniato al Tedesco, dokąd pojechał celem spotkania się z papieżem, podążającym do Marsylii na zaślubiny Katarzyny Medycejskiej z młodszym synem Franciszka I. W S. Lorenzo pracowali głównie pomocnicy: Raffaello da Montelupo, Fra Giovanni Agnolo Montorsoli i Niccolo de' Pericoli, zwany Tribolo. Wykonanie mozaiki na sklepieniu powierzył Michał Anioł Janowi da Udine, sam zaś wykonał w tym czasie tylko dwa małe szkice w glinie do postaci Nieba i Ziemi, jako modele dla Tribola, a nadto projekty szaf na książki dla biblioteki. Następną zimę spędził znów w Rzymie i dopiero pod koniec maja 1534 wrócił do Florencyi, na krótko przed śmiercią ojca, którą odczuł bardzo głęboko. Pobyt w rodzinnem mieście stał się dlań nieznośnym dzięki nikczemnym rządóm Alessandra de' Medici, od 21 października 1530 absolutnego księcia Florencyi. To też gdy 25 września 1534 umarł Klemens VII, Michał Anioł, który właśnie od dwóch dni bawił już w Rzymie, postanowił nie wracać do Florencyi. Zerwał ostatnie nici, łączące go z Medyceuszami i pozostał odtąd do śmierci w Rzymie. Budowa biblioteki i rzeźby w zakrystyi w S. Lorenzo przestały dlań istnieć, chociaż cały szereg



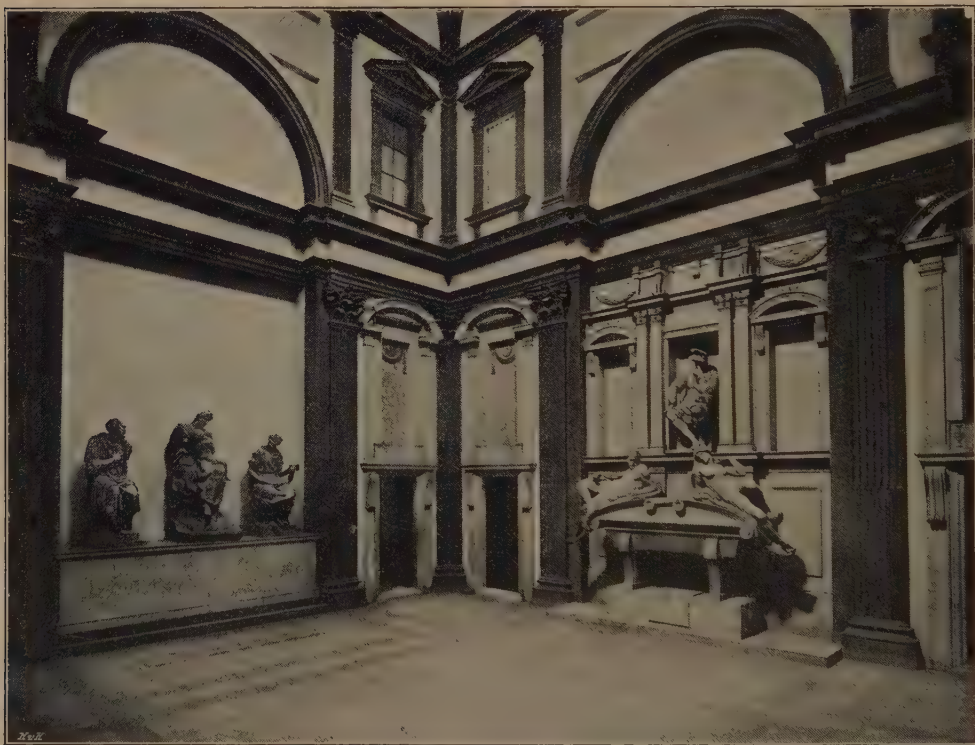
Przekrój pionowy kaplicy medycejskiej
(Sagrestia nuova) w kościele S. Lorenzo we Florencji.

postaci czekał jeszcze wykonania, a z siedmiu gotowych, kilka było niewykończonych. Nadto wszystkie rzeźby należało ustawić na właściwych miejscach. Według szkiców mistrza wykuł później Montelupo postać św. Damiana, a Montorsoli statwę św. Kuźmy. Obecny układ grobowców Medycejskich jest dziełem Vasarego, który napróżno dwukrotnie, w 1537 i w 1563 starał się nakłonić Michała Anioła do przybycia do Florencji celem uporządkowania kaplicy.

Zachowane rysunki do grobowców Medycejskich pozwalają śledzić rozwój pomysłu mistrza. Wśród szkiców tych można rozróżnić dwie odrębne grupy. Jedne (Oxford, Londyn, Florencja, Luwr, Albertyna wiedeńska) przedstawiają grobowcową budowę ścienną, odznaczającą się wielkim bogactwem ozdób plastycznych, połączeniem dwóch sarkofagów w jedną całość i wysunięciem na pierwszy plan Madonny. W niektórych brak rzeźb portretowych, występują natomiast płaskorzeźby i postaci świętych. Dla drugiej kategorii studyów charakterystycznym jest wprowadzenie jednego większego sarkofagu zamiast

dwóch mniejszych i umieszczenie w niszy dużej portretowej statuy. Postaci alegoryczne, leżące na sarkofagach o nakrywach w kształcie wolut, powracają w obu kategoriach pomysłów. Nie ulega wątpliwości, że ilość ich miała być znacznie większą, w listach bowiem, dotyczących grobowców Medycejskich, słyszymy ciągle o czterech alegorycznych rzek, postaciach również leżących, które miały spoczywać u stóp sarkofagów. W liście do Fattucciego z 24 października 1525 pisze, Michał Anioł, że cztery zaczęte figury nie są jeszcze

skończone i daleko im jeszcze do końca, cztery zaś inne figury »rzek« nie są nawet zaczęte. Następne sprawozdanie dla Fattucciego o postępie robót z 17 czerwca 1526 zawiera następujące szczegóły: »Pracuję, ile tylko mogę, za czternaście dni zacznę drugiego »Capitano«, wtedy pozostaną mi z ważniejszych robót tylko cztery rzeki. Cztery postaci na sarkofagach, cztery inne na ziemi, to jest dwaj »capitani« i Madonna, która stanie w głowach grobów, oto są rzeźby, które chciałbym własnoręcznie wykonać. Sześć z nich już zacząłem. Myślę, że będę mógł je zrobić we właściwym czasie, albo rzeczy



Wnętrze kaplicy medycejskiej. Fot. Alinari.

nniejszej wagi pozostawić wykonaniu innych«. W ciągu roku 1527 i 1528 musiał Michał Anioł pracować trochę w kaplicy, ale prawdopodobnie niewiele wtedy powstało. Cały rok 1529 i większa część 1530 były stracone dla grobowców z powodu znanych wypadków wojennych i ucieczki do Wenecyi. Robotę podejmuje mistrz ponownie dopiero pod koniec 1530 r. i pracuje z wielkim wysiłkiem, jak pisze Condivi — gnany raczej trwogą, niż miłością do dzieła. Najbliższem ważnem świadectwem o stanie grobowców jest list Giovan Batisty di Paolo Mini do Bartolommea Valorego z 29 września 1531. Mini donosi tam, że widział sam dwie postaci (Nocy i Świtu) i dopiero

co wykonanego »starca« (zapewne Zmierzch). Postaci Madonny i ks. Lorenza nie były jeszcze wówczas skończone. Wynika z tego, że postaci Dnia i ks. Giuliana powstały dopiero w latach 1532—1534. Zdziwiająca jednak wiadomość znajduje się w liście Sebastiana del Piombo w odpowiedzi na zaginione pismo Michała Anioła z 19 lipca 1533. Dowiadujemy się stamtąd, że Buonarroti powierzył wykonanie statuy ks. Giuliana, Montorsolemu. Ale polecenie to zostało niewątpliwie cofnięte. Któżby się odważył twierdzić, że Giuliano nie jest w całości własnoręcznem dziełem Michała Anioła? Jeśli zaś tak jest, to, zważywszy, że Buonarroti od października 1533 do maja 1534 przebywał w Rzymie, a już 23 września 1534 osiedlił się w Rzymie na stałe — otrzymujemy czas pracy nad Giulianem dość ściśle określony: od lipca do października 1533 i od maja do połowy września 1534.

Te daty, to mniej więcej wszystko, co o postępie robót w nowej zakrystyi S. Lorenzo wiemy. W formie drobnego dodatku przybywa jeszcze wiadomość, stwierdzająca, że zamiar wystawienia grobowców Leonowi X i Klemensowi VII bynajmniej nie został porzucony. Pod koniec 1534 lub może w 1535 sporządził Michał Anioł szkice pomników grobowych obu papieży, według których Alfonso Lombardi wykonał modele w wosku.

Chociaż rzeźby, które teraz widzimy w kaplicy Medycejskiej, to tylko szczątki olbrzymiego planu, mimo to są one największem zbiorowem dziełem rzeźbiarskiem Michała Anioła. Grobowiec Juliusza II był pomyślany kolosalniej, niż Medyceuszów. W realizacji jednak ustępuje mu znacznie, zarówno co do ilości oryginalnych prac mistrza, jak i co do jednolitego charakteru całości. Obecne rozmieszczenie rzeźb w kaplicy, dokonane przez Vasarego, opiera się wprawdzie na wskazówkach Michała Anioła, dalekiem jest jednak od zgodności z pierwotnym i rzeczywistym jego zamiarem. Także ornamentyka ścian wyglądałaby inaczej, gdyby Buonarroti był sam swe dzieło doprowadził do końca. Projektowane liczne ozdoby plastyczne i malowidła nie doczekały się wykonania. Lecz bogate dekoracje mogły znaleźć zastosowanie tylko w wyższych kondygnacjach kaplicy. Część dolna niewątpliwie od razu została pomyślana w tych prostych formach, które dziś tworzą wielką jej zaletę. Zepchnięcie architektury do znaczenia tła, utrzymanie jej w dwóch tylko barwach, białych płaszczyzn przeciętych ciemnymi pasami pilastrów, gzymsu i łuków, dąży umiejętnie do spotęgowania wrażenia rzeźb. One panują tu wszechwładnie, wszystko inne służy im tylko. O tem zapominają fachowcy, gdy robią zarzuty architekturze, którą traktują jako rzecz pierwszorzędną, a rzeźby tylko jako jej uzupełnienie. Odwrotne postępowanie Michała Anioła jest dla nich zapewne zdeprecjonowaniem ich sztuki.

W dzisiejszym układzie rzeźb kaplicy medycejskiej jedną z ścian zajmuje grobowiec Giuliana de' Medici, księcia Nemours, trzeciego syna Wawrzyńca Wspaniałego; u jego stóp spoczywają postacie Nocy i Dnia. Po przeciwnej stronie wznosi się grobowiec Lorenza, ks. Urbino, syna Piera de' Medici, którego psychiczny charakter uwydatniają allegorye Godziny porannej (Świtu) i Wieczoru.

W tym grobowcu spoczywają także zwłoki syna Lorenza, zamordowanego księcia Alessandra, złożone tu w r. 1537. Przy trzeciej ścianie stoi ołtarz, naprzeciw którego ustawiono Madonnę pomiędzy świętymi Kuźmą i Damianem, patronami Medycejskiego rodu. Początkowe przeznaczenie tych rzeźb było oczywiście zupełnie inne. »Madonna« zawdzięcza swe powstanie owemu dawnemu pomysłowi, który dla obu »capitani« dawał jeden wspólny grobowiec o dwóch sarkofagach. Madonna miała wówczas stanąć w »głowach«, pochowanych w niszy środkowej, w obu zaś niszach bocznych miały znaleźć umieszczenie posągi książąt. Po zaniechaniu tego planu statua Matki Boskiej została bez miejsca. Byłby ją może Michał Anioł zużytkował przy jednym z zamierzonych grobowców papieży. Ten sam los, co Madonnę, spotkał także świętych Kuźmę i Damiana, których mistrz przeznaczył pierwotnie dla grobowca Lorenza il Magnifico. Zachodzi jednak pytanie dlaczego Montelupo i Montorsoli wykonali te postaci w czasie, kiedy o pomniku dla Wawrzyńca Wspaniałego dawno już nie było mowy? Widocznie chciano ozdobić niemi grobowiec jednego z młodszych Medyceuszów, ale zamiar ten porzucono ze względów symetrii, dla braku drugiej pary świętych, któraby można było umieścić na przeciwległym grobowcu.

Ogólne formy obydwu pomników grobowych są ściśle identyczne. Zajmują one środkowe większe pola ścian, odgraniczone od mniejszych dwoma żłobkowanymi pilastrami. Pola te rozpadają się na dwie partye: każdą górną dzielą dwie pary złączonych ze sobą pilastrów na trzy nisze, z których dwie pozostały próżnemi, a środkowa mieści posąg Medyceusza. W częściach dolnych znajdują się skromne sarkofagi, których wygląd, dzisiaj nieestetyczny, byłby zupełnie innym, gdyby ubogie ich kształty zostały zakryte — jak to Michał Anioł zamierzał — personifikacyami Rzek. Na szczytach sarkofagów, kończących się wypukło dwiema spadającymi skośno wolutami, spoczywają allegorye pór dnia tak olbrzymie, że nogi ich zwisają znacznie poza brzegi podstaw. Trudno pomyśleć, aby taka anomalia odpowiadała intencjom mistrza, pewnem jest natomiast, dzięki zachowanym autentycznym szkicom, że sam skośny układ figur zgodny jest z pomysłem Michała Anioła.

Rzeźby kaplicy Medycejskiej są pierwszą w sztuce zbiorową, wielką manifestacją duszy nowożytnej. Wszystko, co w człowieku współczesnym tai się w najcichszych głębinach i tylko w rzadkich chwilach uświęcenia wybucha olbrzymim głosem zatopionych dzwonów — żyje w tych kamiennych istotach niespożytem trwaniem, jako zakrzepłe w głąz najdrogocenniejsze cierpienie i tęsknota do ideału, jako pożądanie nieskazitelnej wyżyny życia i odraza wobec kompromisowych porozumień z siłami, wrogimi wewnętrznemu dostojenstwu. Inne może były źródła serdecznych bólów Michała Anioła, do innych światów wyrwały się jego samotne myśli, ale tło psychiczne i uczuciowe wyrazy nie uległy zmianie. Dusze niecodzienne tylko takimi akordami mogą przemawiać. Niefrasobliwa pogoda i ptaszęca wesołość są udziałem umysłów nierozwinię-



Grobowiec Giuliana de' Medici. (Fot. Alinari.)



Grobowiec Lorenza de' Medici. (Fot. Alinari.)



Lorenzo de' Medici. (Fot. Alinari.)

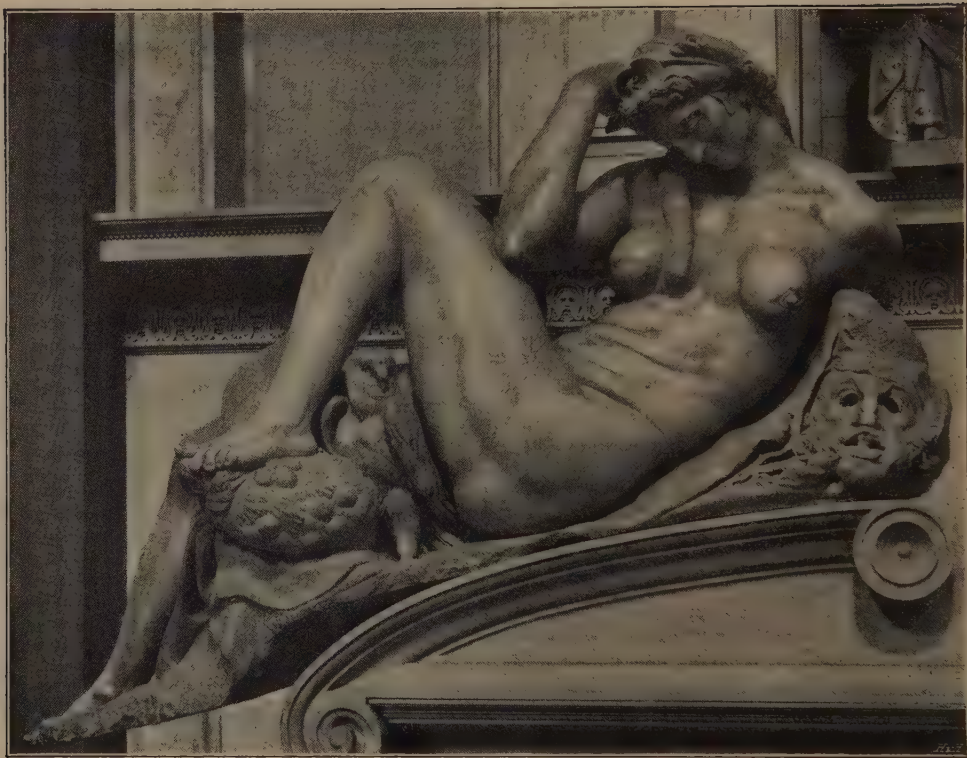
tych. Na niezamocną nieczem równowagę, która potrafi wszystko sobie wytłumaczyć i wszystko obojętnie przyjąć do wiadomości, zdobywają się tylko racjonalistyczne amfibie, wyzute z czucia i z prawdziwego człowieczeństwa. Miękki, ogłupiający smutek, gotowy zawsze do łez i do jęku, znamionuje ludzi słabych, chorych na niezaspokojenie pożądań powszedniego chleba lub powszedniego szczęścia. Lecz dusza dostojna musi być tragiczną. Nie może być inną, bo człowiek, wiekuiście głodny boskości, zdoła stworzyć sobie Boga, lecz nie zdoła zrobić Bogiem samego siebie. W tem leży jego zasadnicza niemoc i niezniszczalna tragedia.

Kaplica Medycejska jest teatrem, w którym odgrywa się od pięciu wieków i przez wieki święcić się będzie jednaznajszczytniejszych tragedii człowieka, dająca się porównać jedynie z Ajschylosa »Prometeuszem spętanym«. A tragedia ta nie mówi, lecz gra. Narzucająca się przemocą lo-

gika jej artystycznej konstrukcyi nie opiera się na pojęciach myślowych, ale na czynniku bezpośrednich niezłożonych wrażeń formalnych. Cała dal tragicznej perspektywy przyłącza się tylko drogą skojarzeń. Ich kierunek musi być dla każdego umysłu inteligentnego ten sam, lecz pełną swą treść objawia tylko temu, kto posiadał znajomość życia i duszy Michała Anioła. Tragedya kaplicy Medycejskiej wyraża się więc w formach właściwych muzyce. Jak muzyka słuchacza, tak ona widza zwraca ku pewnym ściśle określonym sferom uczuciowym, daje przedewszystkiem nastrój. Kto sztukę nie tylko rozumie, lecz także odczuwa, nie może w obliczu tych rzeźb oprzeć się głębokiej melancholii, która »jest chorobą zgubną« (dla potocznych celów życiowych), i jak każde »zbytne zamyślenie się o rzeczach duszy«. Lecz melancholia posągów medycejskich nie należy do tych, o których mówi Słowacki, że są ze słabości, ale do tych,



Giuliano de' Medici. (Fot. Alinari.)



Noc. (Fot. Alinari.)

które są z mocy. Nie jest ona »kamieniem ludzi topiących się, ale skrzydłami ludzi wysokich«. Nie może być zresztą inną melancholia człowieka, który miał skrzydła tak lotne, jak Michał Anioł.

Analogie muzyczne, właściwe każdemu prawdziwemu dziełu sztuki plastycznej, występują w nowej zakrystyi kościoła S. Lorenzo z szczególną wyrazistością, ponieważ wszystkie tu zgromadzone rzeźby są złączone w jedną całość kompozycyjną. Każda z nich ma swoje własne życie wewnętrzne, ale dopiero razem z innymi staje się potężnym, jednolitym wyrazem tragedii twórczej. Te udręczone postaci są jakby zasadniczymi motywami przewodnimi, które po wysłuchaniu dramatu muzycznego przedewszystkiem pozostają w pamięci, podczas gdy reszta wisi w powietrzu, jak nieuchwytny obłok, którego kształty naginają się według woli przyciągającego je umysłu. Inaczej było na stropie Sykstyny. Tam każda postać objawiała swą moc samolubnie, nie troszcząc się o sąsiadów. Poszczególne ich kategorie odsłaniały pewne strony duszy twórczej, ale nie łączyły się w jeden zgodny akord nastrojowy. Tu przeciwnie wszystkie nastrojone są na jeden ton uczuciowy. Atmosfera kaplicy medycejskiej dźwięczy muzyką jednej i tej samej tragedii. Suggesty-



Dzień. (Fot. Alinari.)

wny jej czar wzmacnia architektura, która nie chce zwracać na siebie uwagi i drobiazgową ornamentyką podkreśla monumentalność rzeźb. W skąpej świetle, spływającym z pod kopuły, majaczą te postacie widmowo nierzeczywistą białością swych ciał i urastają do potęgi bezczasowych i bezprzestrzennych, nie z tej ziemi tworów.

Melancholia ludzi wysokich, którą tchną wszystkie postaci kaplicy, najsilniej zogniskowaną jest w posągu, mającym przedstawiać Lorenza de' Medici. Kto jest w rzeczywistości tym człowiekiem w myślach pograżonym, tym *pensieroso*, który dla całego kulturalnego świata stał się symbolem bolesnej zadumy o rzeczach głębokich? Lorenzo to, czy Giuliano, czy może raczej ktoś nieskończenie od nich wyższy? Grimm udowodnił, że imiona, które się nadaje obydwom »capitani«, są poprzesławiane. Według przekazów historyi śmiałym wojownikiem i wodzem był Lorenzo, który przemocą zdobył sobie księstwo Urbino. Melancholikiem zaś przedwcześnie zmarłym był stryj jego Giuliano, ks. Nemours. Pensieroso zatem jest portretem Giuliana, a ów młodzieniec z buławą na kolanach, zdobywcą wzrokiem w dal godzący, przedstawia Lorenza. Dowodzenie to jest niewątpliwie słusznym i odpowiada



Zmierzch wieczorny. (Fot. Alinari.)

zamiarom Michała Anioła, który o obu książętach Medycejskich niewiele mógł wiedzieć więcej ponad to, że jeden był »śmiałym«, a drugi »melancholikiem«. Ostatecznie jednak jest to obojętnem, bo w gruncie rzeczy obie postaci są bezimienne, a właściwie obie są obrazem duszy jednego tylko człowieka: Michała Anioła. Twórca posągów medycejskich nie był portrecistą. Jak nie dbał o wierne zachowanie zewnętrznego podobieństwa, utrzymując, że »za lat tysiąc nikt nie zdoła stwierdzić, jak Medyceusze wyglądali«, tak też nie zależało mu na autentyczności psychicznej charakterystyki. Jedno i drugie możemy na konkretnych przykładach udowodnić. Mamy realistyczne portrety książąt Lorenza i Giuliana de' Medici pędzla Angela Bronzina, które ani jednym rysem nie przypominają »portretów« Michała Anioła, tych idealnych herosów w starożytnym stroju. Mamy dalej pozytywne wiadomości o charakterze Giuliana



Godzina poranna. (Fot. Alinari.)

de'Medici, który mimo pozornej analogii zupełnie był różnym od tego, co dał Buonarroti. Rzecz ta jest bardzo znamioną dla geniuszu Michała Anioła. Giuliano był człowiekiem chorym, u którego niedomagania fizyczne transponując się na wartości duchowe, wyradzały stały smutek i posępną beznadziejność. Napisał sonet, w którym apoteozował samobójstwo: »Nie jest to tchórzostwem, ani nie płynie z tchórzostwa, że, chcąc uciec przed większym okrucieństwem, znienawidziłem życie i pragnąłem śmierci«. Była to typowa melancholia ludzi słabych, melancholia, która jest »kamieniem topiących się«. Pod ręką Michała Anioła przekształciła się ona w melancholię człowieka, który czuje swą bezsilność wobec własnych najwyższych ideałów, swą niemoc wobec własnej żądzы mocy. I jego Medyceusz nienawidzi życia, ale tylko tego, które

niestęślnie i samozwańczo życiem się mieni, owej codziennej wrzawy brutalnych instynktów i gruboskórnych dążeń. Tylko od niego odwraca się z pogardą, lecz kocha życie prawdziwe, życie myśli samotnej, ten jedyny strumień, niosący dusze w światło i prawdę. Jego melancholia zrodzi nie śmierć, lecz potęgę. Głowa jego, nakryta hełmem, pogrążona jest w cieniu. Lecz cień ten nie od Erebu pada, ale od olbrzymiej postaci Prometeusza. Jego dłonie niedługo pozostaną nieczynne. Wkrótce podniosą się do walki z upiorami, które czyhają na wolność ducha. Jego nogi skrzyżowane rozprostują się i staną silnie na ziemi, a wtedy wszystko, co małe, szare i bezduszne, skruszy się w pył, stratowane jego stopami.

Ta przemiana dokonuje się w drugim Medyceuszu, w t. zw. Giulianie, który nie jest kontrastem tamtego, ale dalszym ciągiem. W nim odbywa się wyzwolenie Prometeusza. Wzrokiem pełnym wzgardy, a zarazem wyniosłej litości boga obejmuje mrowisko nędznych interesów ludzkich, które za chwilę zniweczy. Uczyni to bez wysiłku i walki. Jeden ruch dumnej szyi, tej nieziemskiej przynęty dla pocałunków rozkoszy, jeden gest dłoni, tych suchych, muzycznych, najpiękniejszych dłoni męskich na świecie, jedno posunięcie namiętnych nóg, których układ przypomina protoplastę tego młodzieńca, Mojżesza — a zginie ród karłów, mącących harmonię bytu i pozostanie tylko duch wolny, sam, w obliczu swego żywego Boga.

Lorenzo i Giuliano — to geniusz Michała Anioła w dwóch chwilach największego napięcia swych sił: twórczej zadumy i duchowego czynu. Czyż mogło być inaczej? czyż Buonarroto, który spalał wszystko, nad czym się pochylał, własnym wulkanicznym ogniem, był zdolnym do robienia obiektywnych trzeźwych portretów? Wszak wcale go nie obchodzili książęta Medycejscy, nie znaczący ludzie, a w dodatku członkowie rodziny, której nienawidził jako artysta i jako obywatel florencki. Zamówienie było tu tylko pretekstem, Michał Anioł kazał papieżowi wierzyć na słowo, że rzeźbi Medyceuszów. a rzeźbił, jak zawsze, tylko siebie samego. Przeżywał też wówczas swą najbardziej uduchowioną epokę: wypadki wojenne zraziły go więcej niż kiedykolwiek do gwarów powszedniego życia, a narodziny przyjaźni dla Cavalieriego obudziły w samotni jego wnętrza najgłębiej ukryte, najśnieźniej skrzydlate porywy. Michał Anioł zdawał sobie sam sprawę z tego, że rzeźby jego noszą piętno nawskróś subiektywne. W jednym z madrygałów pisał: »Często dzieło jest obrazem twórcy raczej niż modelu«.

W posagach książąt Medycejskich znalazły genialny wyraz najwyższe szczyty twórcze. W postaciach »alegorycznych«, leżących u ich stóp, widzę symbole stanów pośrednich, chwil zapładniających duszę twórcy dzięki temu, że wywołują w niej reakcję na wpływy codziennego życia. Oddziaływanie to objawia się u Michała Anioła wyłącznie w kształtach cierpienia, które zmusza go do odwrócenia się od wrzawy ludzkiej i szukania schronienia w głębiach własnej istoty. W owych bolesnych postaciach widzę dobę powszedniego życia



Madonna z Dzieckiem. (Fot. Alinari.)

twórcy: Noc, spletaną twardym, lecz niezdrowym snem przemęczonego mózgu, snem, w którym wspomnienia przebytej udręki wyłaniają się z mroków korowodem opętańczych majaków;

Godzinę poranną, oblaną szarym, smętnym pobrzaskiem świtu, wyczerpaną zmaganiem się z nocnymi zmorami; — która nie ma odwagi wstać na nowe męczarnie i leży w bezsilnem omdleniu, wysyłając tylko tęsknotę oczu ku niewidzialnemu słońcu;

Dzień, ubezwładniony nikiemną troską, zmożony gniewem na trującą złość ludzkich stad, która zniewala go odwrócić się z klątwą na ustach od ich ślimaczych dążeń, lichych zawiści i klęsk i lichszych jeszcze tryumfów;

Wieczór, obłany łuną zachodzącego słońca, w której zamajaczyło jakieś piękno cudowne, choć człowiecze, piękno kojące, dobre i wspaniałe, zdolne przebłagać nędzę życia, ale dalekie i niedosiegalne. Olśniony tą zjawą, jasną jak błyskawica i jak ona krótka, układa się Wieczór do snu nieufnie, bo nie wie, czy Noc przyprowadzi mu słoneczną wizję piękną, czy podziemną zmorę przerażenia.

Wśród bólów i wstretów, wśród ciągłych tęsknot i rzadkich zachwytych płyną twórcy dni i noce, ranki i wieczory... aż przyjdzie chwila najcichsza i najświętsza, chwila twórczej zadumy i nieśmiertelnego czynu.

Tak odczuwam melancholię Michała Anioła, której orle skrzydła srebrnoczarnymi piórami szumią w ciszy medycejskiej kaplicy. Wśród tej bezgłośnej symfonii odmiennym motywem cierpienia wyróżnia się jeszcze jedno dzieło: *Madonna z dzieckiem*.

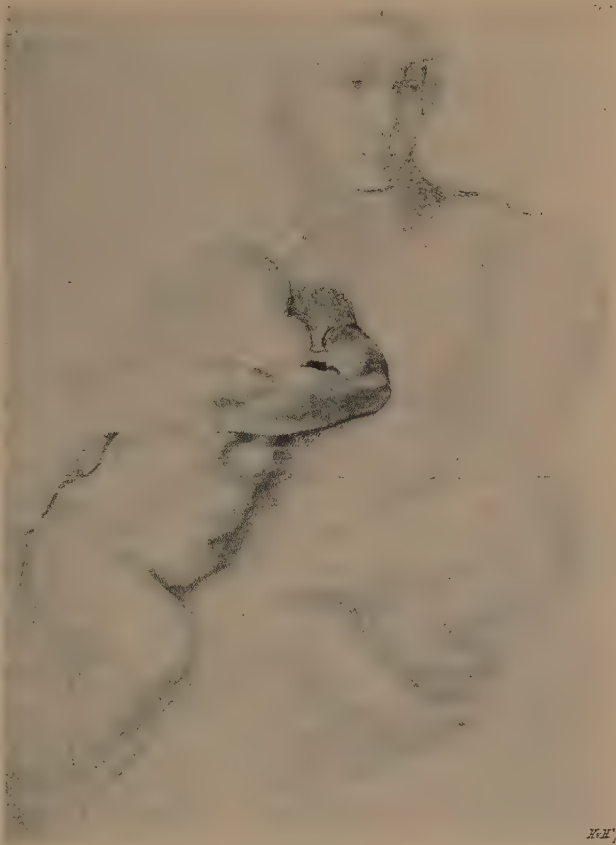
Jeśli zestawimy *Madonnę z Brugii* z tą *Medycejską Madonną*, która tak dziwnie niewygodnie siedzi z założonemi nogami i podpira dłonią gwałtowne chłopię, trzymające się na kolanie matki, jak na koniu, i przemocą niemal zdobywające jej karmną pierś — unaoczní się nam z plastyczną jasnością cała droga krzyżowa, którą przebył Michał Anioł w ciągu ćwierćwiecza. Pod iluż krzyżami musiał upadać duch jego w czasie tego odkupiającego pochodu, ileż krwawych śladów musiał pozostawić za sobą, ilu cierniom kolącym poddać swą znużoną głowę, zanim mogła powstać ta najbardziej ze wszystkich rozdzierająca *Mater Dolorosa*! To kobieta nie z tej ziemi, która nie zakosztowała nigdy mocnej słodczy kwiatów leśnych, a bolesny spoczynek znalazła na chwilę tylko, na rozstaju, gdzie przysiadła pod cieniem krzyża na przydrożnym kamieniu, przepełniona trwożnemi przeczuciami nieuniknionej chwili Ofiary; matka, która poznała wszystkie bole macierzyństwa, a nie zadrżała nigdy wśród jego rozkoszy; pokutnica nie za własne winy, która przyszła na świat tylko po to, by spełnić tragiczne posłannictwo i odejść potem cicho do Ojca! Jakże nieodrodnym synem zaświatowego słońca i doczesnej męki jest to dziecko, które z jakąś rozpaczliwą niecierpliwością chce wehłonać w siebie życiodajne soki, darzące wzrostem i siłą, aby jaknajprędzej spełniło się przeznaczenie, które przyniesie odkupienie świata, a jemu wyzwolenie!

Ta Madonna nie ma ci swą duchową treścią jednolitego nastroju kaplicy medycejskiej, nie sprzeniewierza się uskrzydłonej melancholii.

A może takie dowolne tłumaczenie tych wszystkich rzeźb jest potępienia godne jako zbrodnia obrażonego majestatu autentyczności? Może należało stwierdzić tylko, że w nowej zakrystyi S. Lorenzo są dwa fałszywe, bo skrajnie idealistyczne pseudoportrety książąt medycejskich, cztery personifikacje pór dnia, a więc sztywne allegorye, zaczerpnięte z dykcjonarza pedantycznego humanizmu i jedna Ma-

donna, której nie mogło braknąć w miejscu, poświęconem katolickiemu kultowi? Wszakże — powie jakiś wróg wtłaczania poezyi w dzieła plastyki — sam autor wskazał, jak należy rozumieć jego kompozycję. Napisał bowiem na karcie, znajdującej się dziś w Casa Buonarroti, a zawierającej sangwinowy rysunek trzech baz do kolumn kaplicy medycejskiej, następujące słowa: »Niebo i Ziemia, Dzień i Noc zabierają głos i mówią: W szybkim naszym biegu przywiedliśmy księcia Giuliana do wrót śmierci, słuszna więc, aby zemścił się na nas. A zemsta jego jest w tem, że, gdyśmy go zabili, on, trup, pozbawił nas światła i zamknięciem swych oczu zamknął nasze oczy, że już nie możemy świecić na ziemi.

Czemże byłby on nas uczynił, gdyby był został przy życiu. Czyż nie dość jasne, zwłaszcza gdy się przypomni, że postaci Nieba i Ziemi miały także znaleźć miejsce wśród rzeźb kaplicy medycejskiej, że je nawet zaczął wykuwać Tribolo, i gdy się jeszcze doda, że takie same allegorye były już projektowane dla grobowca Juliusza II! Istotnie jasne, a nawet rozstrzygające, ale tylko dla wielbicieli autentycznych interpretacji i apologetów doniosłości pisanych dokumentów. Dla nich tylko Michał Anioł napisał powyższy wiernopoddaniczy panegiryk. Dla



Szkic do Madonny medycejskiej? (Fot. Alinari.)

innych wyrzeźbił swe nie-medycejskie, beczasowe figury. Niech więc zapanuje zgoda i porozumienie. Niech autentycy (którzy zapewne siedzieli jako krytyczne monady w duszy Michała Anioła przez całe jego życie) załatwiają swoje »kawałki« artystyczne, niech je zabijają »jedynie wiernem zrozumieniem« i składają do aktów z poleceniem reprodukowania na każde żądanie szanownej publiczności. I niech z drugiej strony popełniają sobie dowolności ci, których nęci muzyczna nieokreśloność dzieł sztuki, niech podkładają coraz to inne teksty pod ich melodye.

Zanim skończę z muzyką, przytoczę jeszcze aforyzm Nietzschego. (Wiedza radosna IV, 367). »Wszystko, co się myśli, tworzy w poezyi, maluje, komponuje, nawet buduje i rzeźbi, należy albo do sztuki monologicznej, albo do sztuki wobec świadków. Nie znam żadnej głębszej różnicy w dziedzinie całej optyki artysty nad tę: czy patrzy ku swemu stojącemu się dziełu sztuki (ku sobie —) ze stanowiska oka świadka, czy też »zapomniał o świecie«: jest to istota każdej sztuki monologicznej — polega ona na zapomnieniu, jest muzyką zapomnienia«.

Muzyka zapomnienia nie dźwięczy nigdzie silniej, niż w kaplicy medycejskiej.

A styl tych rzeźb? — Jest tensam, co w figurach grobowca Juliliusza II. Odbywa się w nich ta sama walka pomiędzy wewnętrznym ogniem i zewnętrzną bezwładnością. Tak samo jeden uczuciowy temat przenika całą postać, wskutek czego pewne, dla danego stanu charakterystyczne części organizmu są gwałtownie poruszone, a inne obojętne, pozostawione w ociężałej niemocy. Walka kontrapostowego ruchu ze statyką masy, której nie знаła klasyczna sztuka grecka. Tylko kontrapost jeszcze śmielszy (Dzień, Noc, Madonna), ciała jeszcze bardziej herkuliczne, (choć, gdzie trzeba, jak w Godzinie Porannej, uwydatniony niepospolity wdzięk niewieści), idealizm jeszcze skrajniejszy. W wyższym stopniu również, niż tam, wprowadził tu Michał Anioł pierwiastki malarskie. Rzeźby te były robione na miejscu z uwzględnieniem lokalnego światła i obliczone są wprost na pewne oświetlenie. Głowa zadumanego Lorenza jest zaciemniona cieniem, padającym od kasku, powleczonego lwią skórą. Głowę Giuliana, człowieka czynu, oblewa pełne światło. Ciała Wieczoru i Godziny Porannej, wyrobione gładko, lśnią w blaskach szeroko rozlanego światła. Przeciwnie załamuje się ono i wywołuje cienie na ciałach Nocy i Dnia, w których pewne tylko partye są wygładzone, a inne pozostawione w stanie bardziej szorstkim. Dzięki tym wpływom światła i cieni mogło się wytworzyć przypuszczenie, że Michał Anioł z umysłu nie wykończył głowy Dnia. Z mroku, który ją okrywa, nie wyglądałaby groźniej, nawet gdyby była skończoną. Ciała kaplicy medycejskiej przedstawiają ten znany nam już typ nagości Michała Anioła w późnych jego latach, który nie ma nic wspólnego z realistyczną wiernością, lecz jest stylizowaniem jej na temat mocy i męskości. Piękno ich potwierdza zdanie Bacona: »Każde piękno zawiera w sobie pewne zboczenie«.

Bezwzględna nowością w stylu Michała Anioła jest wprowadzenie do rzeźby postaci leżących. Dotąd pojawiły się one w sztuce mistrza tylko raz, w malarstwie, mianowicie w brązowych aktach na stropie Sykstyny. Sądząc, że na innowację tę wpłynął nie tyle wpływ klasyczny (np. postać Nilu), ile naturalna i logiczna chęć wyczerpania wszystkich możliwości plastycznych, w jakich ciało ludzkie może się przejawiać.

Nowością również jest to, że Madonna Medycejska jest pierwszą, a zarazem jedyną grupą Michała Anioła, przeznaczoną do oglądania okrężnego ze wszystkich stron. W niej urzeczywistnia się zatem ideał pełnej, skończonej formy plastycznej.

Styl rzeźbiarski Michała Anioła nigdzie nie wystąpił z taką jasnością i bezwzględnością, jak w postaciach kaplicy Medycejskiej. W nich toczy się z najrozpaczliwszą mocą ta walka, która jest najgłębszą treścią jego tragedii: walka niezależnego ducha z uroczną potęgą ciała, które jest dość silne, aby wielką część miłości twórcy dla siebie zagarnąć. Świetnie określił to nie fachowy badacz sztuki, ale socjolog, Jerzy Simmel: »Figury Michała Anioła dźwigają na sobie przeznaczenie jakiejś nierozwiązalnej przyszłości. Wszystkie są jakby porażone odrętwieniem nad niepojmowalnością życia, nad bezmocną żądzą duszy, aby zespolić wszystkie te rozdarcia wyroczne w jedność jednego życiowego ustroju. I w odpowiedniej też mierze Michał Anioł przemienił florencką jedność natury i ducha w tragiczność. Zapewne, wewnątrz i zewnątrz, dusza i jej zjawy są przez rodzaj jego sztuki opanowane równomiernie i utrzymane w łączności, ale rozterka między obydwojma jest tak potężna, więcej nawet, gwałtowna, że ustawicznie grożą one rozpadnięciem, a jeśli ocalają swą jedność, to tylko jakby dzięki ciągłemu powoływaniu ostatecznych zapasów siły. We wszystkich jego postaciach walczy ciężar, brzemię, walczą pęta ziemskiej mocy, z tem, co jest istotą i tęsknotą ducha. Wszystkie są jakby spętane mrokiem i niemrawością bytu materialnego, od którego dusza radaby się wyrwać hen daleko w światło, na swobodę. Zdaje się, jakoby każda jego postać poczęta była w chwili, kiedy ta walka dochodziła w niej swego szczytowego punktu. Że owa jedność, w którą sztuka ujmuje byt, ogarnia w sobie dwie strony nieprzejezdne, o tem poucza każda linia tego twórcy«.

(Ateneum, Rok II, tom II, IV—V).

Z jasnowidzącą wyrazistością uświadamiał sobie Michał Anioł tragedię swego istnienia, gdy pisał: »O, che miseria è l'esser nato!«. Jest w tym krzyku rozpacz cały bezbrzeżny ból ducha, który, zamknięty w ciasnej klatce doczesności, śni o szerokim rozpostarciu skrzydeł nad otchłaniami wieczności.

V.

Eros.

Sztuki Michała Anioła nie można zrozumieć bez jego poezyi. Z niej dopiero, z tej drogocennej spuścizny sonetów, kanzon i madrygałów tryskają jasne promienie gorącego uczucia, które zapalają ducha w marmurowych ciałach rzeźb mistrza. Ci, którzy pisali o Buonarroto, nie znając jeszcze jego poezyi w jej oryginalnej, niesfałszowanej treści, mimo całej przenikliwości dać mogli tylko nikły, bezkrwisty obraz tej wyjątkowej, dla wielu wprost niepojętej postaci, obraz ledwie o tyle podobny do prawdziwego Michała Anioła, o ile podobnym jest do człowieka cień, odbijający jego postać na ścianie.

Badania ostatniego dziesięciolecia XIX wieku zmieniły do niepoznania duchowe oblicze Michała Anioła. Jak mgła rozwił się mit o Buonarroto, jako o trubadurze. Z poza chmur nagromadzonych przez wieki fałszów wyłoniła się nowa twarz Michała Anioła, zupełnie inna i dziwna, choć nie mniej, a raczej bez porównania więcej wzniosła, czysta i tragiczna od owej kłamnej maski »trubadura«.

Człowiekiem, który pierwszy i na długi czas jedyny zrozumiał głęboko istotę ducha i uczuciowego życia Michała Anioła, był Benedetto Varchi. Ten uczony historyk i członek florenckiej akademii platońskiej miał w r. 1546 w Florencyi publiczny wykład, w którym dał komentarz do sonetu Buonarroto, zaczynającego się od słów: »*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*« (Guasti 15, Frey LXXXIII). Sam Michał Anioł najdobitniej potwierdził słuszność wywodów Varchiego. Gdy mu jeden z członków akademii, Luca Martini, przysłał wspomnianą rozprawkę, podziękował mu Michał Anioł następującym listem: »Otrzymałem od Was, Panie, list i książeczkę, zawierającą komentarz sonetu mego pióra. Sonet pochodzi istotnie odemnie, ale komentarz pochodzi

z nieba. Jest to naprawdę rzecz cudowna. A mówię to nie tylko na podstawie własnego mniemania, ale według zdania ludzi godnych poważania, a przede wszystkim Messer Donata Gianottiego, który nie może się tą książką nasycić i poleca się Waszej pamięci».

Słowa Varchiego, to aż do naszych czasów jedyny szczerzy i bezstronny głos o erotycznej poezji Michała Anioła. Przypatrzmy się im bliżej.

Człowiek — wywodzi ów akademik platoński — jest najdoskonalszym stworzeniem ze wszystkich zwierząt. Nawet tam, gdzie mu w porównaniu z niemi pozornie czegoś niedostaje, brak ten wynagradzają wyższe dary. Człowiek nie może np. latać, a mimo to może za życia wznieść się do nieba. Skrzydeł tych używa mu miłość. Ona pozwala nam dotrzeć do oglądania rzeczy najwyższych, ona jest wogóle przyczyną wszystkiego, co jest najlepszym w człowieku. A przecież mimo to widzimy, że miłość rodzi tylko cierpienie. Sprzeczność tę wyjaśnia najlepiej Michał Anioł w swym wzniosłym sonecie, będącym przedmiotem wykładu. Poezja to »pełna antycznej czystości i Dantejskiej głębi myślowej«:

Nie masz w lotnej fantazji wzniosłego artysty
Myśli, którejby marmur nie krył w swoim łonie,
Ale tylko posłuszne na głos ducha dłonie
Zdolne w gładzie dać obraz jej wierny i czysty.

Tak w Twojej duszy, o Pani, wraz słyszę poświsty
Kłatwy, od której, strachem zdjęty wielkim, stronię
I muzykę rozkoszy... Lecz ma łódź zatonię,
Bo dla sztuki mej cel jej zbyt jest promienisty.

To nie Eros, ni duma ani piękność. Twoja,
To nie trać, ni pogarda, ani przeznaczenia
Wyroki ciemne źródłem stają się mej męki,

Bo śmierć tkwi w Tobie, oraz w Tobie jest ostoja
Litości, ale duch mój, szaleńcem upojenia
Chory, śmierć tylko umie przyjąć z Twojej ręki.

(Non ha l'ottimo artista alcun concetto... Guasti, sonet 15, Frey LXXXIII).

Zdumiewajacem jest — mówi dalej Varchi — że właśnie artysta (plastyczny) tu przemawia. Lecz Michał Anioł jest Michałem Aniołem. Kto się temu dziwi, nie wie, do czego zdolną jest natura, jeśli chce wytworzyć doskonałego ducha. A zresztą między malarstwem a poezją istnieje ściślejsze pokrewieństwo, aniżeli się przypuszcza.

Tu następuje teoria miłości, którą się spotyka u wielu pisarzy renesansowych: Miłość trojakiej jest natury: czysto naturalna, senzytywna i racjonalna czyli intelektualna. W tej ostatniej są wszystkie trzy rodzaje miłości

połączone i stąd skarga, że miłość przynosi nieszczęście, ponieważ człowiek nie umie utrzymać się w sferze miłości racjonalnej. Tak przynajmniej brzmi odpowiedź Michała Anioła. Przytoczony powyżej sonet daje ją w porównaniu. Sztuka dłuta jest tu zestawioną ze sztuką miłości.

Jak w marmurze, który ma zostać obrobionym, wszystko mieści się w potencji i idzie tylko o rzeźbiarza, któryby rozkazał idei wystąpić z materji, tak — według Michała Anioła — także dla kochającego w obliczu pięknej istoty zawiera się słodycz i gorzycz. Nie jest to więc winą ukochanego przedmiotu, jeżeli kochający doznaje w miłości tylko katuszy, powodem tego wyłącznie zła sztuka kochania. Zamiast życia, jakby powinien, bierze on tylko śmierć z pięknego oblicza. Kształtujcie sobie raczej szczęście z tego materiału, a postępujcie, jak mądry rzeźbiarz.

Lecz cierpienia miłosne trwają zawsze i znów nie kto inny jak Michał Anioł przedstawił je w swych poematach. Poeta ten idzie przytem za pospolicym zwyczajem, a nie za właściwą prawdą (*«l'uso commune, e non la propria verità»*), lecz te wyjątki wśród jego poezji są niemniej przeto piękne. Następują cytaty całego szeregu sonetów zapomocą początkowych wierszy lub wyjętych ustępów, poczem Varchi tak dalej rzecz swą prowadzi: »W jednym z sonetów tej grupy zbliżył się poeta najbardziej do prawdy. Przypisuje w nim swe cierpienia miłosne »sztuce piękna, która wraz z nim na świat przyszła«. Istotnie z nieba przyniósł ją ten *angelo celeste*. Aby zaś każdy mógł tem lepiej ocenić nie tylko rozmaite przyczyny, które on przypisuje swej miłości i swej namiętności, lecz także zawarte w nich tak piękne myśli, przytoczę tu dwa sonety w całości«. Tu następuje sonet 22, zaczynający się od słów:

Jeżeli w twarzy serce przez oczy się widzi,
Są to u mnie najwyższe objawienia progi
Mej płomiennej miłości..

Drugi utwór, który Varchi recytował, to ów sławny sonet, który Scheffler nazywa najpiękniejszym poematem miłosnym, jaki renesans wytworzył.

Dzięki Twym cudnym oczom widzę blask przemity,
Którego moich źrenic nie dojrzy ślepotą:
Dzięki Twym nogom dźwigam ciężki gład żywota,
Którego me kalectwo unieść nie ma siły.

Dzięki Twym lotnym skrzydłom — nędzarz odskrzydlony —
Duchem w święte wieczności wznoszę się bezmiary.
Twoja wola na twarz mą zwiewa śnieg i żary,
Ziębi w słońcu, a grzeje w najmroźniejsze szrony.

Tylko Twoją tęsknotą żyją me pragnienia,
I Twoje tylko serce myśl mą wciąż podsyca,
Słowa moje moc czerpią tylko z Twego tchnienia.

Bez Ciebie jam podobny trupowi księżycu:
Wszak i on tylko wówczas świat ten opromienia
Gdy mu światła słoneczna użyczy skarbnica.

(*Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume... Guasti 30, Frey CIX*).

Tak przemawiał ten »straszliwy« nieokiełzany Tytan, tak dalece zaparł się własnej jaźni, aby zniknąć i roztopić się w duchu ukochanej istoty! Takich cudów dokonała miłość intelektualna. Jej pojęcie wyjaśnia Varchi pod koniec swej rozprawy:

»Jeśli na widok ziemskiego piękna zdołamy wznieść się do wyobrażenia piękna przedwiecznego (*belezza divina*), wówczas, upajając się tem pięknem, nie będziemy zazdrościli Jowiszowi ambrozji i nektaru, wówczas będziemy prawdziwymi i doskonałymi artystami tej prawdziwej i doskonałej miłości. Tej sztuki uczy nas Michał Anioł, wstępując przytem w ślady nie Owidyusza i jego plebejskiej »ars amandi«, lecz Platona i jego przeboskiego »Symposionu«. Dowodem, że tę właśnie sztukę miłowania Michał Anioł uprawia — pomijając wiek i najczcigodniejszy charakter mistrza — są jego poezye, całe przepojone »sokratyczną miłością i platońskimi myślami«. (*Pieni d'amore socratico e di concetti platonici*).

Na zakończenie przytacza Varchi jeden z najbardziej platońskich sonetów Michała Anioła:

Moje oczy wpatrzone w Twe cudne źrenice
Dały mi spokój: żadnej śmiertelnej istoty
Tam nie ujrzałem, raczej to, co duszę w złoty
Stroi czar: przenajczystszej miłości krynicę.

W duszę Bóg własnej twarzy cisnął błyskawice,
Więc ponad piękno ciała kieruje swe loty,
Wzbija się nad form ziemskich harmonijne sploty,
By pojąć wieczystego Piękna tajemnicę.

Duch mój tak rzecze: to, nad czem śmierć włada,
Nie może płonąć żądzą, która trwa bez końca,
Bo wieczność nie siwieje, jako włos człowieka.

Żar zmysłów jest rozkoszą, co duszę rozkłada,
Nie miłością; nasz związek — przyjaciół do słońca
Wiedzie, lecz pełnia szczęścia za grobem nas czeka.

(*Non veder gli occhi miei cosa mortale... Guasti 52, Frey LXXXIX*).

»Na podstawie tego sonetu — kończy Varchi — może każdy, kto posiada zmysł krytyczny, ocenić, do jakiego stopnia ten anioł (*angelo*) — co mówię — archanioł — celuje nie tylko w swych trzech pierwotnych i naj-

szlachetniejszych zawodach: w architekturze, rzeźbie i malarstwie, w których bezsprzecznie przewyższa zarówno wszystkich współczesnych, jak nawet starożytnych — lecz także do doskonałości dochodzi, ba, wprost jedynym jest w poezyi i w prawdziwej sztuce kochania».

Prelekcyja Varchiego ma doniosłe znaczenie nie tylko jako dowód wysokiej, zupełnie bezprzykładnej czci, jakiej doznawał Michał Anioł ze strony najpoważniejszych podówczas umysłów Italii, lecz głównie dlatego, że zawiera nieocenioną wskazówkę, niezbędną do zrozumienia poezyi, uczuciowego życia i całej wogóle psychiki twórcy »Mojżesza«. Jest nią wyjaśnienie ścisłego związku pomiędzy tą poezją a filozofią Platona.

Skrajny spirytualizm życia erotycznego, teoria miłości oczu, miłości, która zaspokojenia szuka tylko w patrzeniu i wymianie spojrzeń, pojęcie pięknego człowieka jako obrazu, idolu, będącego najwyraźniwszem odzwierciedleniem wiekuistej Idei, a nadewszystko: miłość jako pożądanie Piękna, wyzwolenie, czyli uskrzydlenie duszy przez miłość — wszystkie te myśli, które są najistotniejszym rdzeniem poezyi Michała Anioła, zmuszają nas do zajęcia się kwestją platonizmu w poglądach mistrza. Cała ta teoria bowiem ma swoje źródło w filozofii Platona, a głównie w dwóch jego poematach metafizycznych, najwspanialszych, jakie w tym zakresie literatura wszechświatowa wydała, w dyalogach p. t. »Symposion« i »Faidros«.

Nie tylko Varchi stwierdzał wśród współczesnych ścisłą łączność poezyi Buonarrotego z nauką Platona. Rozumiał to także poeta Berni, znany autor burlesek, i dał temu wyraz w pisanym tercynami liście do Sebastiana del Piombo w Rzymie:

»Jak się Wam powodzi, odkąd Was opuściłem, co porabia Ten, dla którego wszyscy jesteście z taką czcią, co więcej, w którym ja się poprostu zakochałem, chociaż nie jest kobietą? Myślę naturalnie o Michale Aniele, którego od pierwszego widzenia zacząłem uwielbiać... i sędzę, że w ten sposób czynię rzecz zubożniejszą, niż ów, który, uzdrowiony z choroby, oddaje się pokucie. Wiecie przecież dobrze, jak niezrównanym on jest, ile rozumu, ducha i rozsądku posiada, jak umie ocenić prawdę, piękno i dobro. Przerzuciłem kilka jego utworów. Nie jestem znawcą, ale chciałbym rzec: wszystko to czytałem w Platonie.

Ho visto qualche sua composizione;
Sono ignorante, e pur direi d'havelle
Lette tutte nel mezzo di Platone».

Również Condivi wskazuje na Platona, jako na pierwowzór poezyi Michała Anioła, przyczem daje w formie polemicznej, zwróconej przeciw oszczercom, t. j. Aretinowi, krótki wykład filozofii piękna, jak ją jego mistrz pojmował. Z powodu właśnie swego tendencyjnego charakteru obrony, platonizm w tem przedstawieniu wychodzi zbyt blado, zanadto pozbawiony jest ciała i krwi.

»Piękno cielesne miłował (Michał Anioł) bardzo, jako że był najlepszym jego znawcą. To jego ukochanie cielesnego piękna dało powód niektórym zmysłowym ludziom, którzy rozkoszowania się pięknem nie pojmują inaczej, jak w sposób nierządny i nieszlachetny, do ujemnych o nim myśli i do rozsiewania uwłaczających plotek. »Słyszałem często rozmowy i rozprawy Michała Anioła o miłości, słyszałem także od innych, że nigdy o miłości nie mówił nic innego, jak tylko to, co można czytać w Platonie. Ja wprawdzie nie wiem, co Platon o tem powiada, lecz to wiem na podstawie mego długiego i ścisłego stosunku z Michałem Aniołem, że zawsze słyszałem z ust jego tylko najczystsze słowa, zdolne ugasić w każdym młodzieńcu wszelkie wyuzdanie i nieokiełzane pożądanie, jakie mogłoby się zakraść do jego serca. (Dalej dyktuje niewątpliwie sam Michał Anioł). A że szpetne myśli nigdy w sercu jego nie powstały, można już z tego wynioskować, że kochał on nie tylko ludzkie piękno, lecz wogóle wszystko, co się pięknem odznaczało, czy to był piękny koń, piękny pieś, piękny krajobraz, piękna roślina, piękna góra, piękny las, czy też jakakolwiek inna w swoim rodzaju jedyna i piękna okolica lub rzecz. To wszystko podziwiał on z równie gorącym poczuciem piękna. Wybierał piękno z natury, jak pszczoły miód z kwiatów wysysają, i zużytkowywał je potem w swych dziełach podobnie, jak to zawsze i wszędzie czynili ci, którzy zdobyli imię w malarstwie. Starzy mistrze również nie poprzestawali na obserwacyi jednej jedynej dziewicy, jeśli chcieli Wenus przedstawić, lecz przeciwnie, przyglądali się wielu dziewicom i brali z każdej najpiękniejszą i najlepiej ukształtowaną część, aby z niej skorzystać dla swojej Wenus. I zaiste myli się strasznie, kto sądzi, że zdoła cokolwiek osiągnąć w owej sztuce, nie idąc tą drogą, na której jedynie można dojść do prawdziwego ideału«.

Wyznanie to, interesujące zresztą jako stanowcze, zasadnicze przyłączenie się Michała Anioła do idealistycznego kierunku w sztuce i dobitne potępienie realizmu, ważnem jest przez to, że dowodzi bezpośredniej znajomości Platonowej »Biesiady« nie u Condiviego wprawdzie, lecz u jego inspiratora, chociaż dla psychologii mistrza ma znaczenie tylko jako zawarcie kompromisu z szczerością na użytek »szerokiej publiczności«.

Z jakich źródeł czerpał Michał Anioł znajomość Platona, skoro pewnem jest, że nie rozumiał języka greckiego ani łacińskiego? Oryginał, jak i łacińskie tłumaczenie dialogów Platona, sporządzone przez Marsilia Ficina, było dlań niedostępnem. Condivi jednak wspomina, że Buonarroto po ukończeniu Dawida przez pewien czas przerwał swą pracę jako artysta plastyczny i oddawał się z zapałem pisanu sonetów oraz czytaniu »naszych narodowych poetów i mowców«. To daje wskazówkę. Między owymi »*oratori volgari*«, nazwanymi gdzieindziej także »*scrittori di prosa*«, musieli być włoscy tłumacze i komentatorowie Platona i pokrewnych mu filozofów. Platónsko nastroszeni myśliciele renesansu zajmowali się głównie »Biesiadą«, »Faidrosem«

i »Fedonem«. Obok tych dyalogów roztrząsali także z zamiłowaniem Filebosa i Timajosa. Nie ograniczali się jednak na tem, lecz sięgali do neoplatoników, przy czem szczególnymi ich względami cieszyła się rozprawa Plotyna o Erosie (III Enneada, 5), o Pięknie (I Enn. 6) i o intelektualnej miłości (II Enn, 8), Jamblicha »De mysteriis«, Proklesa »De anima et daemone« i Hermesa Trismegista »Poëmander i Asklepios«. Michał Anioł mógł więc znać włoskie tłumaczenie »Biesiady«, połączone z komentarzem pióra Marsilia Ficina, który usiłował pogodzić Platona z Arystotelesem i z chrześcijaństwem, dać syntezę greckiego pojęcia »*amor divinus*« i chrześcijańskiej koncepcyi »*caritas*«. Mógł czytać dalej Girolama Benivieniego kanzonę o miłości i komentarz do niej, cały platońskimi myślami przesycony, napisany przez Jana Pico della Mirandola. Lekturę tę uprawiał jednak Michał Anioł zapewne dopiero w późniejszych latach, po raz pierwszy zaś zetknął się z Platoniem jako czternastoletni chłopiec na dworze Lorenza il Magnifico, gdzie Angelo Poliziano, autor zaginionego traktatu »*Ardore Platonico*«, zajmował takie stanowisko, jakie za czasów starego Cosima piastował Ficino.

Poliziano był tym, który pierwszy wprowadzał Michała Anioła w nadziemską krainę idei Platona zarówno w rozmowach, swobodnych, a przeto najskuteczniej działających, w czasie symposionów, urządzanych przez Wawrzyńca Wspaniałego w Villa Carreggi, jak też w szeregu wykładów, którymi obchodzono rocznicę urodzin hellenistkiego mędrca.

W tej epoce życia gromadził Michał Anioł cenny zapas intelektualnego kapitału na całe życie. Równie jasno jak gwiazda Platona świeciła bowiem na medycejskim widnokręgu gwiazda Dantego, a o mury tego zaczarowanego królestwa uderzał potężny, posepny głos Savonaroli. Mniej silnym i chwilowym tylko był wpływ Petrarki. Z najbardziej osobistem przejęciem pochłaniał jednak Michał Anioł naukę Platona, łączącą miodną słodycz najwyższej rozkoszy z chłodem i czystością krynicznej wody poznania. W niej bowiem nie tylko znajdowały zaspokojenie jego estetyczne aspiracye. Ona była dlań wprost sprawą życiową, etyczną ostoją i zbawczą kotwicą, bo wyjaśniała mu i mistycznym blaskiem ideału oblewała własne, niepokojące go fenomena uczuciowe, z których odmienności od przeciętnych pożądań erotycznych wcześniej musiał zdać sobie sprawę.

Wystarczy przytoczyć odpowiednie ustępy z »Symposionu« i »Faidrosa«, aby udowodnić, jak ścisły zachodzi związek pomiędzy nimi a poezją Michała Anioła, która czasami robi wprost wrażenie przekładu z Platona. Obu tych twórców, oddzielonych od siebie całymi wiekami, łączyło blizkie pokrewieństwo duchowe. Łączył ich Eros, bóg, na którego ołtarzu obaj składali ofiary — Eros, syn Afrodyty, zrodzonej bez matki, córki Uranusa, opiekun miłości dusz; dla obu obcym był Eros, syn Afrodyty, pochodzącej od Zeusa i Diony — Afrodyty Pandemos, orędowniczki pospolitej miłości ciał, uwielbiającej kobietę. (Symp. 180 D—E, mowa Pauzanasza).

Ostateczny ideał miłości Michała Anioła wyrazić można słowami Symposionu (211 C—D): »Miłość prawdziwa zaczyna od jednego pięknego ciała, potem przechodzi do Piękna wszystkich pięknych ciał, potem kocha więcej Piękno duszy, niż ciała, i wreszcie zwraca się ku najwyższemu, ku Pięknu mądrości, a tak, gdy, zataczając coraz szersze kręgi, zawinie na bezbrzeżny ocean Piękna, żyje już tylko wśród rzeczy wiecznych«.

Nie odrazu zdołał Michał Anioł wznieść się na te wyżyny czystego uczucia, niezamąconego żadną skazą zmysłowości. Potrzebował do tego długich lat walki i przewycięzania samego siebie. Jest rzeczą łatwo zrozumiałą, że inaczej piękno ludzkie musiało oddziaływać na młodzieńca, szarpanego namiętnościami, niż na człowieka, który już znacznie przekroczył granicę dojrzałego wieku męskiego. Dopiero starość uczyniła go zdolnym do »wysokiego lotu« w platonowe zaświaty.

* *

Jak niegdyś na dworze Lorenza il Magnifico, w »Villa Careggi«, odbywały się w podrzymskiej posiadłości Strozziach »Villa Lunghezza« symposiony renesansowych Hellenów, którzy, wciągając w płuca rzeźwe powietrze Kampanii, wśród przyjacielskiej czarującej pogawędki roztrząsali wiecznie nowe i nigdy niezgłębione sprawy piękna i ducha. Sokratesem tych uczt był Michał Anioł, »*il divinissimo amatore*«, Alkibiadesem młody szlachcic rzymski, odznaczający się wyjątkową pięknnością fizyczną i wytwornością umysłu — Tommaso de' Cavalieri, role Agatona i Pauzanasza dzierżyli Riccio i Cecchino, a towarzystwa dopełniali Giuliano de' Medici, Roberto degli Strozzi, Donato Gianotti, Bindo Altoviti z synem i inni. Te ucztę filozofów doznały przerwy z początkiem lipca 1544 z powodu ciężkiej choroby Michała Anioła, którą przebył w willi Strozziach, troskliwie pielęgnowany przez Riccia, a później wskutek nieporozumienia, jakie wybuchło między przyjaciółmi. Riccio, korzystając z posiadania znacznej ilości poematów Michała Anioła, chciał je ogłosić drukiem i prawdopodobnie bez porozumienia z autorem zaczął przygotowywać wydanie. Buonarroti, który swoje poezye uważał za ściśle osobiste wynurzenia i widział w nich dyalogi z własną duszą lub co najwyżej z gronem najbliższych przyjaciół, sprzeciwił się temu stanowczo. Jak bardzo był Michał Anioł podrażniony niedyskrecją Riccia, dowodem niezwykle gwałtowny list, w tej sprawie pisany.

»Messer Luigi! Myślicie zapewne, że odpowiem Wam tak, jak sobie życycie. Otóż stanie się zupełnie inaczej! Dajecie mi to, czego Wam wzbroniłem, a wzbraniacie mi tego, o co Was prosiłem. A posyłacie mi to przez Ercola nie przez pomyłkę lub z nierozwagi, ale dlatego, że się wstydzicie wręczyć mi to osobiście. Ten, który mię wyrwał śmierci, może mię naturalnie także zniesławić. Lecz nie wiem teraz, co jest gorszem, hańba, czy śmierć. Tymczasem proszę Was i zaklinam na prawdziwą przyjaźń, która nas łączy,

nie pozwólcie, żebym patrzył na te druki, które potępiam, i oddajcie płomieniom to, co już jest wydrukowane. Bo jeśli już sami handlujecie mną, nie pozwólcie, aby jeszcze inni to czynili. I choćbyście mię pokrajali na tysiąc kawałków, nie postąpię inaczej, nie z Wami, ale z Waszemi sprawami. Michelangelo Buonarroti. Nie »malarz«, nie »rzeźbiarz«, nie »architekt«, lecz co sami chcecie, ale także nie »pijany«, jak to już Wam w domu powiedziałem«.

Chwilowe naprężenie stosunków zostało wkrótce usunięte, a nawet, jak dowiódł Frey — Michał Anioł dał się wreszcie nakłonić do ogłoszenia swych poezyi i przygotowywał wydanie wspólnie z Ricciem i Gianottim, lecz zamiar ten nie doszedł do skutku, ponieważ Riccio był zmuszony w sprawach banku Strozziach przenieść się do Lyonu, gdzie umarł już w r. 1546.

Wszelako ta przyjaźń Michała Anioła i symposiony w willi Lunghezza nie pozostały bez trwałego śladu w literaturze. Dyalogi, które napisał Gianotti, w sposób żywy, ujmujący, a równocześnie niezmiernie charakterystyczny odzwierciadlają wysoki umysłowy poziom towarzystwa, które gromadziło się dokoła Michała Anioła, i są jednym z najcenniejszych źródeł dla poznania psychologii mistrza. Już samo wprowadzenie osób dyalogu jest typowem dla renesansu. Podobnie jak Sokrates i jego uczniowie, rozmawiają ci włoscy platonicy na wolnem powietrzu w czasie przechadzki. Pomiędzy Ricciem a Antoniem Petreo wywiązuje się dyskusya na temat, które dni spędził Dante w Piekło. »Jak zawołani« nadchodzą od strony Kapitolu Michał Anioł i Gianotti. Przyjaciele postanawiają przejść się ku Lateranowi i w drodze rozstrzygnąć sporne pytanie. W czasie rozmowy Michał Anioł wypowiada zawsze zdania najgłębsze i najważniejsze. Do niego zwracają się jako do najlepszego znawcy »Boskiej Komedyi«, bo jemu »*il divino poeta*« jest najbliższy duchem, jemu, największemu poecie swego czasu. Tymczasem zbliżyła się pora obiadu, a dysputa nie doszła jeszcze do końca. Riccio zaprasza więc całe towarzystwo do siebie, a chcąc zachęcić Michała Anioła do wspólnego obiadu, roztacza przed nim obraz rozkoszy, które go czekają. »Jeden będzie grał na monokordzie, drugi będzie tańczył, nie, wszyscy będziemy tańczyli, aby rozprószyć Waszą melancholię!«

Michał Anioł: »O, zaprawdę, Wasze myśli taneczne pobudzają mnie do śmiechu. Powiadam Wam, na tym świecie raczej płakać trzeba.

Luigi: Ale potem wypada się śmiać. Należy utrzymać równowagę. Sama natura nas do tego zrywa«.

Tu daje Michał Anioł odpowiedź w tonie żartobliwym, przypominającym przekorne powiedzenia Sokratesa, zawierającą jednak myśl bardzo poważną i prawdziwą. Jest to jeden z najdonioślejszych przykładów samooceny u niego, nie ulega bowiem wątpliwości, że podstawę dyalogów Gianottiego tworzą rozmowy, które rzeczywiście się toczyły:

»To jesteście w wielkim błędzie — odpowiada Michał Anioł Ricciowi. — Abyście zaś wiedzieli, żeście się z Waszym »powodem« do zaprosin na obiad,

jak to mówią, za daleko zapędzili, słuchajcie: ze wszystkich śmiertelnych, jacy kiedykolwiek żyli, jestem najbardziej przysposobiony do kochania ludzi. Gdy naprzykład widzę kogoś, kto posiada jakiś talent, okazuje duchowe zdolności, umie coś powiedzieć lub zrobić, co go od innych wyróżnia, natychmiast muszę się w nim zakochać. I do tego stopnia oddaję się mu na łup, że przestaję być sobą i cały do niego należę. Gdybym więc z wami poszedł na obiad, z wami, którzy posiadacie tyle talentu i czarującego wdzięku — prócz tego, coście już wszyscy trzej wspólnie odemnie zabrali, wzięłby jeszcze każdy z biesiadników swoją oddzielną część. W jednym oczarowałby mnie gitarzysta, w drugim tancerz, słowem, każdy miałby swoją »część« mojej osoby. Zamiast tedy rozweselić się, skupić, odzyskać panowanie nad sobą — jak mi obiecujecie — zatraciłbym raczej do reszty siebie samego i przez wiele dni nie wiedziałbym, co się z moją głową dzieje«.

W ten sposób upadł projekt wspólnego ucztowania, po obiedzie jednak schodzą się przyjaciele ponownie u humanisty Priscianesego, autora łacińskiej gramatyki, napisanej po włosku, który pokazuje Michałowi Aniołowi kilka starych druków. Buonarroti zainteresował się osobą uczonego gramatyka i w porannej jeszcze rozmowie wyraził chęć uczenia się po łacinie, sądząc, że jego siedemdziesiąt lat nie przeszkodzi mu w tym zamiarze, bo »przecież Kato dopiero w ośmdziesiątym roku życia nauczył się po grecku«. Wieczorem następuje przechadzka w kierunku Ponte Molle, poświęcona dalszemu rozważaniu Dantego. Gianotti skierowuje rozmowę na tory polityki i broni idei republikańskich przeciw Michałowi Aniołowi, który twierdzi, że Dante słusznie postąpił, umieszczając Brutusa i Kassiusza na dnie otchłani, ponieważ zabójstwo Cezara spowodowało klęskę na Rzym. Spór się zaostrza, wobec czego słuchacze, chcąc go uśmierzyć, proszą, by Michał Anioł pozwolił im usłyszeć utwór, który w ostatnich dniach na cześć Dantego napisał. Michał Anioł wygłasza swój sławny pierwszy sonet Dantejski:

Z nieba on zstąpił w piekielne otchłanie,
Przez czyściec przeszła ludzka jego noga
I żyw powrócił, by oglądać Boga
I dać nam prawdy wieczystej poznanie.

Gwiazdo, świecąca na niebieskim łanie
Nad mą ojczyzną, w której miałeś wroga!
Cena Twej chwały dla świata zbyt droga,
Więc Ty go nagródź, o stworzenia Panie!

O Dantem mówię. Dzieł jego wielkości
Nie uczył lud ów, wśród ludów wyrzutek,
Co tylko dzielnym odmawia swej łaski.

O, gdybym posiadał skarb jego wzniosłości,
Gdybym mógł nim być, za wygnania smutek
Oddałbym szczęścia najjaśniejsze blaski.

(*Dalciel discese... G. 1. F. CIX.*)

»Ze wszystkich śmiertelnych, jacy kiedykolwiek żyli, jestem najbardziej przysposobiony do kochania ludzi«. Możemy dodać: ze wszystkich, którzy kochali, nikomu miłość sroższych nie przyniosła cierpień. Poezja Michała Anioła, podobnie jak jego sztuka plastyczna, wywiera wrażenia męki, przecho-
dzącej ludzkie siły, ustawicznego łamania się z sobą i hamowania gwałtownych pragnień, żądnych wyzwolenia, ciągłego zadawania gwałtu własnej naturze i najgłębszym ukochaniom. Nad tą poezją ciąży duszna, gorączkowa atmo-
sfera udręczenia. Tragedya Michała Anioła - poety występuje w konturach jeszcze bardziej ostrych, niż tragedia Michała Anioła - rzeźbiarza.

On, czciciel greckiego piękna, w którego duszy szaleją wulkany miłosnych pożądań, nie może wyzwolić się przez otwarcie tamy wzburzonym falom namiętności. Wskutek dziwacznej przekornej samowoli natury musi tłumić w piersi rozsadzające ją ognie. W dodatku sam jest brzydki, ma twarz zniekształconą. To czyni go jeszcze bardziej nieśmiałym i zamkniętym w sobie. W tych warunkach narodziny miłości nie zwiastują mu słonecznej wiosny szczęścia, ale posępną, wichrami smaganą noc cierpienia. Dusza jego traci spokój, zatracą swą samoistność w drugiej istocie, od której nic w zamian nie otrzymuje.

Żem przestał być sobą, jak się to dziać może,
O Boże, o Boże, o Boże,
Kto mnie oderwał od serca własnego
I kto się bliższym stał dla ducha mego,
Niżli on dla mnie samego być może.
O Boże, o Boże, o Boże!...

(*Madrygał 25. G.*)

Ten motyw nadaremnej walki z miłością, nie mogącą liczyć na wzajemność, powtarza się często: »Któż to przemocą wlecze mię ku sobie? O, biada, biada mi! Kto mnie wolnego ośmiela się więzić? Jeśli bez kajdan wtrąciłeś mię w kajdany, jeśli mię spętałeś bez pomocy ramion i rąk, któż mię obroni przed czarem Twego oblicza. (Madr. 53).

Urok piękna hipnotyzuje go, pociąga gwałtownie ku sobie, ale zarazem onieśmiela, budzi beznadziejność. Nie może zbliżyć się do ukochanej istoty, wyznać jej swą miłość, żądać wzajemności, bo wie, że mógłby spotkać się z oburzeniem, z szyderstwem, z zarzutem szaleństwa, a wtedy straci nawet tę jedyną, pełną bolesnego wyrzeczenia rozkosz, jaka mu pozostaje: miłość oczu. Może mógłby mimo wszystko liczyć na wysłuchanie, gdyby nie jego brzydota. Dwa razy tylko wspomina o niej Michał Anioł, ale te krótkie wzmianki odstawiają cały ogrom cierpienia, które je wywołało. »Gdy duch wyzwolony powróci do swojej gwiazdy, by radować się Bogiem, który wszelkie umarłe ciało budzi na wieczny spokój lub mękę, błagam, aby moje, chociaż brzydkie, pozostawił przy Tobie, w niebie, jak na ziemi. Wszak serce, przepełnione miłością, wystarczy za piękność«. (Madr. 51). A w madrygale 73

woła: »Gniew ogarnia niebiosą, że w Twoich cudnych oczach widzę obraz mej brzydoty, a Ty w moich brzydkich widzisz piękność swoją«.

Pozostaje więc wyrzeczenie, rezygnacya i przesmutna miłość oczu. »Jedyną moją ucieczką, jedyną bronią są łzy i modlitwa. Lecz ból mój rośnie, bo srogość i miłość równocześnie nacierają na mnie i pozbawiają mię sił. Gdy jedna grozi mi rozłąką z życiem, druga ciągle życie we mnie odnawia. Tylko śmierć może mi przynieść wyzwolenie«. (Madr. 20).

Miłość niezaspokojona, wtłoczona w głąb duszy, rodzi stan ustawicznego bolesnego oczekiwania, nieukozonej tęsknoty. Nie mogąc uzewnętrznić się, wytwarza w chwilach beznadziejnej samotności i dręczącego opuszczenia wizye szczęścia za grobem, wybucha szalonem, bluźnierczem pożądaniem: »Jeśli nie możesz do mnie na ziemi należeć, bądź moim choćby w piekielnych czeluściach. A jeśli dla mnie piekło byłoby rajem, gdybym tylko był tam z Tobą, czemuż dopiero stałoby się dla mnie niebo, z Tobą podzielone! Wśród błogosławionych — podwójnie byłbym błogosławiony, bo doznawałbym szczęścia obcowania z tym Bogiem, którego czczę w niebie, i z tym, którego na ziemi ubóstwiam« (*Quel Dio che'n cielo e quel che'n terra adoro*. Madr. 41).

Po złudnych chwilach ekstazy wraca twarda, bezlitosna rzeczywistość. Dzień za dniem, rok za rokiem upływa wśród niekończącej się męczarni, lecz udręczona dusza umie nawet na kamienistej drodze niedoli wyszukać bladą kwiat bolesnego szczęścia i nie pragnie innego życia.

O, biada, gdy życie me w myśli przechodzę,
 Napróżno szukam całą wspomnień siłą
 Dnia, co by niepodzielnie moją był własnością.
 Zwodniczą nadzieją, bezpłodną miłością
 Pojmany, w tęsknot jęczałem pożodze:
 Droge wszelkich doświadczeń przebyłem zawiła
 I nic, co ludzkie, obcem mi nie było.
 Od prawdy gwiazd daleki —
 Przeklęty-m już na wieki,
 Bo blizkim kres mej wędrówki tułacznej,
 Lecz, choćbym miał żyć wiecznie, nie żyłbym inaczej!

(*Kanzona III, strofa 2*).

Tragizm ten milknie z chwilą, gdy Michał Anioł, poznawszy Cavalieriego, stał się zdolnym do wysokiego platońskiego lotu. W nim znalazł dopiero tę szukaną oddawna szlachetną i subtelną duszę, która umiała ocenić czystość i wzniosłość jego ideału. Dopiero pod wpływem tej przyjaźni ustaliła się i nabrała trwałych kształtów filozofia Michała Anioła, przesiąknięta skrajnym idealizmem i mistycyzmem.

Wpłynęło to kojąco na skołataną bólem duszę Michała Anioła. Jedynie Cavalieri zdołał go natchnąć do wspaniałego hymnu dziękczynnego, jakim jest ów sonet »Dzięki Twym cudnym oczom widzę blask przemily...« Cavalieri

był tym, do którego zwracali się wszyscy, pragnący Michała Anioła do jakiegoś dzieła artystycznego nakłonić. On zdołał namówić sędziwego mistrza do wykonania modelu kopuły św. Piotra, on po jego zgonie, jako jeden z trzech konserwatorów zabytków rzymskich, uporządkował Kapitol według planów Buonarrotego.

Przyjaźń, łącząca Michała Anioła z Cavalierim, nie była wolną od chwilowych nieporozumień, które nie mogą zadziwiać wobec gwałtownego, sangwinicznego temperamentu mistrza. Ślad jednego z nich pozostał w sonecie »Jeżeli czysta miłość, wiara nieskończona...«, drugiego w liście Messer Tommasa z 15 listopada 1561. Cavalieri daje w nim wyraz swemu zdziwieniu z powodu, że Michał Anioł okazywał mu przez kilka dni niechęć, a nawet nie przyjął go w swym domu; przypuszcza, że wchodzi tu w grę jakieś plotki, a potem pisze: »Powiadam Ci, Panie, jeśli nie chcesz mojej przyjaźni, wolno ci, ale nie możesz przeszkodzić, abym ja był Twym przyjacielem, tak jak dawniej, zawsze do usług gotowym. Podobnie też wczoraj przyszedłem pokazać Wam list księcia florenckiego, aby Wam zaoszczędzić trudu, jak to zawsze robiłem. I to wiedźcie, że lepszego odemnie nie macie przyjaciela«.

Te przemijające urazy są jednak bez znaczenia i nie mogą zamącić jasnego obrazu najczystszej i najbezinteresowniejszego stosunku, jaki kiedykolwiek dwóch ludzi łączył.

Jeśli już w przekonaniach Michała Anioła tkwiły pierwiastki głębokiego tragizmu, płynąca stąd męczarnia stawiała się jeszcze bardziej dotkliwą wskutek stanowiska, jakie ogół zajmował lub mógł zająć wobec jego ideału. Buonarroti, Grek z ducha, nie żył w Grecyi. Otaczało go społeczeństwo, hołdujące etyce chrześcijańskiej, co prawda, wcale nie moralniejsze od greckiego, owszem, pobbżające wyuzdanej nawet rozpuście, ale za to gotowe cisnąć kamieniem potępienia na porywy chociażby najczystsze, dążenia choćby najidealniejsze, jeśli tylko groziły wywróceniem całego zaścianka pojęć przeciwnego »pocziwego« człowieka. Michał Anioł nie był reformatorem społecznym. Nie czuł ochoty do walki z przesadami, ani nie uznawał jej potrzeby. Umiał tylko zamknąć się w sobie, poddać swe ideały surowej dyscyplinie ascetycznej, umiał zdobyć się na wyrzeczenie i cierpieć w milczeniu. A jeśli się musiał zetknąć z ogółem, wołał przenieść »*uso commune*« nad »*verità*«. »Może tłum jak najbardziej hołdować złemu smakowi«, mówi on w madrygale 3 — nie jeden pozostaje wobec tego nieczułym. Co prawda, może on pielegnować swój ideał w duszy tylko, wobec tłumy musi ustępować. I ja tak czynię. Wszak dzięki temu uczę się mój ideał piękna coraz głębiej pojmovać, podczas gdy tłum pozostaje ślepy — i bólu mego nie rozumie. Lecz świat łatwiej znieść można, jeśli się nie naprzykrza z swemi pochwałami«.

Atoli świat nie zwykł przebaczać tym, którzy odważają się chodzić samotnemi ścieżkami. Samotność jest rzeczą podejrzaną i niebezpieczną. Wielkich samotników otacza się siecią natrętnych szpiegów, wietrzy się za nie-

godnymi motywami, a w braku ich wymyśla się oszczerstwa. I Michał Anioł nie uniknął tego losu. Społeczeństwo przez usta Aretina postawiło jego idealny kult piękna w jednym rzędzie z rozwiązłymi popędami tych, którzy na dworze Wawrzyńca Wspaniałego, a potem Juliusza II uważali humanizm tylko za pretekst do uprawiania wyrafinowanej rozpusty. Michał Anioł był za dumnym, by odpowiadać na te oszczerstwa, by się bronić. Ale gadzinowe ukłucie pozostawiło jad w jego duszy. Reakcja na wyraz stosunku otoczenia do niego objawia się zrazu w kształtach spokojnych, jako poczucie etyczności własnego ideału. »Piękno jest jedynie celem mojej twórczości, kto inaczej myśli, błądzi. Wprawdzie zbrodniarze i głupcy, pozbawieni poznania, zniżają je do rzędu zmysłowej rozkoszy, lecz piękno pochodzi z nieba i każdego zdrowego ducha w górę podnosi«. (Madr. 7.)

»To, co innym przystoi, mnie nie przyniosłoby spokoju«. »Uciszenie mej bezgranicznej tęsknoty, wysłuchanie mych pragnień zabiłoby duszę«. (Madr. 65 i 32.) W tych warunkach to, co było powodem jego męki, przemienia się w etyczną zdobycz. »Jego brzydota, to, że nie zaznał szczęścia wzajemności, było dlań dobrą szkołą. Dusza była dzięki temu mniej narażoną na niebezpieczeństwo, zwycięstwo było dla niej łatwiejsze«. (Madr. 62.) W poczuciu wzniosłości i mistycznej czystości swego ideału woła poeta: »Jeśli byłem najnieszczęśliwszym z ludzi, to czuję jednak wyższą rozkosz, aniżeli ktokolwiek inny«. (Madr. 99.)

Lecz z czasem budzą się w duszy Michała Anioła katolickie skrupuły. Cały świat helleńskich ideałów zaczyna walić się w gruzy. Pod wpływem religijnego dogmatyzmu Vittoryi Colonna odżywają w nim wspomnienia fanatycznych kazań Savonaroli. Dante przemaga w nim Platona. Jego ideał miłości wydaje mu się teraz grzechem. Żałuje, że tej »pomyłki duszy« nie stłumił w zarodku, skoro tylko się pojawiła. (Madr. 88). Wreszcie popada w zwątpienie, w nieukojoną rozpacz. Duchowa rozterka wybucha w straszliwych zgrzytach przejmującego patosu:

Żyję wśród grzechu, żyjąc, zabijam sam siebie,
Co żyje w mojem sercu, nie mną jest, lecz grzechem,
Bóg obdarzył mię dołą, ale męki śmiechem
Własna wola mię pęta i w piekle mię grzebie.

Moja wolność w kajdanach, ubóstwiłem w niebie
Proch marny, znikomy, o bądź mi potępioną,
Maro życia; na jakąż mękę mię zrodzono!

(*Fragment sonetu. G. 90.*)

Czarny sęp nieszczęścia zawisł nad duszą poety. Ciemności go otaczają. Nazywa siebie »synem cieniów«, »posepnym mrokiem«. »Jak mrok, naśladując siebie samego, przemienia się w potęgę nocy, tak ja spiętrzam mroczne myśli

i jęczę i żalę się i biadam«. (Sonet 41.) Śmierć tylko może wyzwolić mnie z męki! Od samobójstwa wstrzymuje go jednak refleksya, że »człowiek nie jest Feniksem«. Ta myśl wstrzymuje dłoń, ubezwładnia stopę. (Sonet 98.) Trzeba więc dźwigać przygniatające brzemie życia, znosić mękę samotności i opuszczenia i cierpieć, cierpieć do końca. Żywym, tragicznym krzykiem bólu jest ów fragment 12, w którym skupiła się cała beznadziejność życia genialnego samotnika:

Mnie tylko szarpia płomieniste żmije,
Gdy noc swe cienie rozpostrze nad ziemią. —
Gdy inni w słodkich snach spokojnie drzemia,
Ja w bolach okrutnych po ziemi się wiję.

Tak kochał i cierpiał Michał Anioł.

Przypominają mi się słowa Komandora z »Wieczorów florenckich«: »Nawspak zwykłej, powszechnej historii ludzkiego serca, uśmiech i wdzięk kobiety rozjaśnia nie młodość Michała Anioła, lecz jego starość: Vittoria Colonna była jego pierwszą i jego jedyną miłością«.

Istotnie. Miłość w życiu Michała Anioła wypadła »nawspak zwykłej historii ludzkiego serca«. Ale kształty jej były zupełnie inne, a zarazem bardziej sprzeczne z »powszechnością« i bardziej tragiczne, niż przypuszczał Klaczko.

VI.

Ku Chrystusowi.



W czasie, kiedy Michał Anioł przeżywał epokę swego życia najbogatszą w uczuciowe zdobycze i najpłodniejszą dla ostatecznej krystalizacyi ducha, powstało drugie najważniejsze jego dzieło malarskie »Sąd ostateczny«. Po trzydziestoletniej prawie przerwie spędził znów szereg lat w kaplicy sykstyńskiej, aby na jej ścianie wypisać swój testament artystyczny. Olbrzymi ten fresk jest ostatniem wielkiem dziełem plastycznym Buonarrotego, ale nie ostatnim jego czynem twórczym. Duch jego zataczał coraz szersze kręgi, pogłębiał się i oczyszczał w ogniu miłości i w łzach cierpienia, a oddalając się od świata kształtów ludzkich, nie tracił równocześnie nic na wewnętrznej mocy, lecz wzlatywał coraz wyżej w kraje czystej myśli i, w tej sferze bytując, dał najbardziej absolutną, najmniej zależną od nieistotnych momentów życia, wyłączenie formalną, chciałoby się rzec — muzyczną syntezę swej wartości dla wszechludzkiego pochodzenia w przyszłość: kopułę św. Piotra. Tak świadczył Michał Anioł pracą całego życia prawdziwemi własnymi słowami:

Nikt do chwili zgonu
Nie zdoła kształtów ostatecznych nadać
Ni życiu swemu, ni sztuce.

(Fragment 20 G.).

Jednym z powodów przesiedlenia się Michała Anioła do Rzymu był stosunek jego do księcia Florencyi, Alessandra de' Medici. »Żył on — pisze Condivi — w wielkiej udręce, bo książę, człowiek młody o charakterze — jak to każdy wie — dzikim i mściwym, nienawidził go nad wyraz. Nie ulega wątpliwości, że gdyby nie wzgląd na papieża, byłby się go pozbył. A powód nienawiści Alessandra był taki. Nosząc się z myślą wybudowania twierdzy,

którą później wznosił, posłał pana Alessandra Vitteliego do Michała Anioła z poleceniem, aby pojechał z nim konno celem wyszukania odpowiedniego miejsca pod twierdzę. Michał Anioł odmówił, tłumacząc się tem, że nie otrzymał żadnego polecenia od papieża. Księcia oburzyło to bardzo, to też ten powód, który się do dawnej niechęci księcia przyłączył, zwłaszcza wobec jego gwałtownego charakteru, sprawił, że Michał Anioł nie-bez przyczyny żył w trwodze. Było to widoczne zrządzenie Opatrzności, że w chwili śmierci Klemensa nie przebywał we Florencyi.

Osiedlając się w Rzymie, miał Michał Anioł postanowienie poświęcić się wyłącznie pracy nad ukończeniem grobowca Juliusza II. Stało się jednak inaczej. Zagarnął go wyłącznie na swoje usługi nowy papież, Paweł III Farnese, obrany 12 października 1534, człowiek wysokiej kultury umysłowej, wielbiciel sztuki wogóle, a zwłaszcza Michała Anioła i ostatni humanista na tronie Piotrowym. Podobnie jak jego poprzednicy, pragnął i on pozostawić po sobie trwałą pomnik przez danie inicjatywy do wielkiego dzieła twórczego. Nie mógł więc pogodzić się z myślą, że zobowiązania wobec spadkobierców Juliusza II miałyby go pozbawić możności skorzystania z geniuszu Buonarrotego. Papież nie chciał nawet słyszeć o umowach z rodziną Rovere. »Gdzie jest kontrakt? Dajcie, abym go podał«, zawołał, gdy Michał Anioł starał się go przekonać, że nie może podjąć się pracy w kaplicy Sykstyńskiej. »Od trzydziestu lat pragnę ciebie zatrudnić, a teraz, gdy jestem papieżem, miałbym się rzec spełnienia tego życzenia!« Powiedział to papież, być może, wówczas, gdy, w dowód niezwykłej łaski, w liczmem gronie kardynałów przybył do pracowni Michała Anioła na Macel' dei Corvi, aby zobaczyć szkice do »Sądu Ostatecznego«, sporządzone jeszcze na zamówienie Klemensa VII. Przy tej sposobności oglądał także rzeźby, przeznaczone dla grobowca Juliusza II, a miarę zachwyty jego i otoczenia dają zapisane przez Condiviego słowa kardynała mantuańskiego, Sigismonda Gonzagi: »Sam posąg Mojżesza wystarczy, aby uczyć pamięć Juliusza II«.

Ten zapał papieża przerażał Michała Anioła, który bał się nowych zakwiekań z księciem Urbino. Przychodziła mu nawet do głowy myśl ucieczki z Rzymu. Zamierzał przenieść się do okręgu genueńskiego i osiąść w opactwie biskupa Alerii, swego przyjaciela i ulubieńca Juliusza II, aby tam w spokoju dokończyć grobowca. »Bo miejscowość ta — jak powiada Condivi — leżała w pobliżu Carrary i ułatwiała dostawę marmuru drogą wodną«. Przez pewien czas myślał też osiedlić się w Urbino i wysłał tam nawet swych ludzi dla wyszukania i zakupienia domu. Ostatecznie jednak papież przeparł swą wolę, a książę della Rovere musiał zgodzić się na ponowną zwłokę. Prawdopodobnie dla prześlągnięcia go, wykonał Michał Anioł model wspaniałej solniczki, ornamentowanej maskami i wieńcami, z uszami w kształcie zwierzęcych szponów z pokrywką ozdobioną rzeźbą figuralną, która miała być w srebrze trybowaną.

Praca dla papieża nie dawała Michałowi Aniołowi powodów do skarg. Paweł III uwielbiał go, był dlań uprzedzającym i obsypywał go łaskami. Brevem z 1 września 1535 został mistrz zamianowany architektem, rzeźbiarzem i malarzem apostolskiego pałacu i otrzymał pensję roczną w kwocie 1200 złotych, z czego połowę miał pobierać z ceł rzecznych obok Piacenzy. To ostatnie źródło dochodu okazało się zresztą niezbyt pewnem. Stosunek pomiędzy papieżem a artystą był wprost przyjacielski, o czym świadczą dary, które Michał Anioł swemu protektorowi posyłał, jak kilka flaszek wina z Trebbiano, lub kosz gruszek. Buonarroti był też prawdopodobnie obecny przy śmierci papieża, bo pisał do swego bratanka Lionarda: »Skon jego był piękny, zachował przytomność do ostatniej chwili. Oby Bóg ulitował się nad jego duszą«.

Zwykła w życiu Michała Anioła ironia losu, dzięki której kończył w całej pełni tylko prace w początkach najbardziej dla siebie niemiłe, sprawiła, że mimo podeszłego wieku i trudności, w samym zadaniu tkwiących, własnoręcznie wykonał cały »Sąd Ostateczny«. Zrazu zamierzano powierzyć przeniesienie kartonu na ścianę obcym ręką, lecz plan ten rychło porzucono. Buonarroti gardził wszelkimi ułatwieniami i dlatego nie poszedł także za radą Sebastiana del Piombo, który pragnął, aby malowidło było wykonane barwami olejnymi i zaczął nawet tło ściennie odpowiednio do tego celu przygotowywać. Lecz Michał Anioł oświadczył się stanowczo za starą, uczciwą techniką freskową, przyczem wyraził się, że »malarstwo olejne jest właściwie rzeczą dobrą dla kobiet, albo dla wygodnych i leniwych ludzi«.

Początek pracy nad »Sądem Ostatecznym« przypada na wiosnę 1535 r. Piętnastego kwietnia otrzymał budowniczy zamku Anioła, Florentyniec Perino del Capitano, 25 dukatów za rusztowanie, wzniesione w Sykstyнії, »gdzie maluje malarz Michał Anioł. W tym czasie musiały paść ofiarą powstającego dzieła dwie lunety przez samego Buonarrotego przed dwudziestu przeszło laty wykonane i trzy freski Perugina: Wniebowstąpienie Maryi, Narodziny Chrystusa i Znalezienie Mojżesza. Michał Anioł nie malował bezpośrednio na starej ścianie ołtarzowej, lecz zakrył ją cienkim murem z cegieł, któremu nadał lekką pochyłość u góry, aby w ten sposób uniemożliwić zbyt obfite nasiadanie kurzu. Po ośmiu latach wyteżonej pracy kolosalny fresk był skończony. Odsłonięcie jego nastąpiło, według Vasarego, w dniu Bożego Narodzenia r. 1541 ku »zdumieniu całego Rzymu, a nawet całego świata« (*con stupore e meraviglia di tutta Roma, anzi di tutto il mondo*).

Chociaż zachowała się znaczna ilość szkiców i rysunków do »Sądu Ostatecznego«, nie można na tej podstawie wyrobić sobie sądu o genezie dzieła, bo nie przedstawiają one prawie żadnych wahań i zmian w koncepcyi, lecz wiernie niemal odpowiadają szczegółom samego fresku. W dodatku wielka część ich nie wyszła z pod kredki, czy piórka Michała Anioła, ale jest owocem studyów młodszych artystów i naśladowców. Wobec tego, że własno-

ręczny karton Buonarrotego zaginął, nie mamy dziś pojęcia o autentycznym wyglądzie »Sądu Ostatecznego«. To, co dziś, zawsze jeszcze z podziwem i czcią dla geniuszu mistrza, oglądamy w kaplicy sykstyńskiej, jest niestety tylko ruiną i smutnym szczątkiem dzieła. Nie tylko o kolorycie pierwotnym zupełnie nie możemy mówić; malowidło było pierwotnie niewątpliwie jaśniejsze w tonie i dopiero z czasem ściemniało wskutek dymu świec, pochodni i kadzideł. Zwłaszcza dół jest dziś zupełnie zczerniały, tak, że niektóre postaci znikły w całości, a inne ledwie są widoczne. Gorsze spustoszenia sprawiły częste przemalowania, które, dając w rezultacie dzisiejszy nieprzyjemny niebieskawy ogólny ton, uniemożliwiły ocenę dzieła z czysto malarskiego punktu widzenia, a co gorsze, zmieniły zasadniczo wygląd samych postaci, miejscami zaś nawet kompozycję wskutek przeprowadzenia barbarzyńskiej cenzury moralnościowej i pozakrywania nagości cnotliwymi szmatkami.

Już w czasie powstawania fresku niepowołani krytycy potępiali »obrażający uczucia religijne« nadmiar nagiego ciała. Jednym z pierwszych był papieski mistrz ceremonii, Biagio Baronio Martinelli z Ceseny, który orzekł, że »Sąd Ostateczny« nadaje się chyba do knajpy albo do łaźni, ale nie do miejsca poświęconego czci bożej. Michał Anioł zemścił się na pruderyjnym hipokrycie w ten sposób, że namalował go jako potępieńca w piekle, którego opasują i szarpią węże. Tak opowiada Vasari.

Nie mniej gorliwym obrońcą »moralności« był — któżby się spodziewał! — stary cynik i rozpustnik, Pietro Aretino, ten sam, z pod którego pióra wyszła wyuzdana »Cortigiana«, »Ragionamenti« i sprośne do obrzydliwości sonety. Stosunek jego do Michała Anioła jest świetnym przyczynkiem do charakterystyki tego — przyznać trzeba — genialnego pamflecisty. Bliższe zajęcie się Aretina osobą Buonarrotego zaczęło się od tego, że we wrześniu 1535 posłał mu Vasari do Wenecyi dwa rysunki Michała Anioła i model woskowy, prawdopodobnie studium do św. Katarzyny, które Michał Anioł miał wykonać jeszcze w młodości. To podsycało pożądliwość Aretina. Postanowił koniecznie zbliżyć się do mistrza, związać swoje imię z jego twórczością, a przy tej sposobności zaopatrzyć się obficie w jego rysunki. Píše więc 15 września 1537 list do Michała Anioła, w którym pod osłoną opisu »Sądu Ostatecznego« daje mu projekt kompozycji, pełen efektownych, retorycznych zwrotów, nie pozbawiony nawet dramatycznej siły, ale ubogi w pomysły malarskie. Michał Anioł odpisał grzecznie, ale zimno, że niestety nie może skorzystać z jego rad, bo zaczął już malować, a żałuje tego bardzo, bo fantastyczny obraz Aretina »tak jest doskonały, że gdyby sam żył w dniu Sądu, nie mógłby go lepiej narysować«. Ale praktyczny pochlebca i natręt nie zadowolił się zdawkową pochwałą i wkrótce wyznał otwarcie, o co mu idzie. Oto w liście z 20 stycznia 1538 prosi już wprost o obdarowanie go rysunkami wzamian za książkę, którą do swego pisma dołączył. Michał Anioł milczał. Niezrażony tem, Aretino po dłuższej przerwie w kwietniu 1544

ponowił prośbę o rysunki. »Dlaczego — pisał — nie chcecie nagrodzić mego oddania dla Was jakąś relikwią z pośród tych kartonów, do których sami małą przykładacie wagę. Zaprawdę, dwa Wasze pociągnięcia węglem na papierze ceniłbym wyżej, niż wszystkie puhary i łańcuchy, którymi mię obdarzali książęta«. Michał Anioł, chcąc się pozbyć bezczelnego adoratora, posłał mu jakiś rysunek, który w rzeczywistości musiał zawierać nie wiele więcej, jak »dwa pociągnięcia«, bo Aretino oburzył się i napisał w listopadzie 1545 ów sławny list, w którym z bezwstydnym cynizmem z miejsca zmienił front i obrzucił Buonarrotego stekiem najnikczemniejszych obelg. Prócz znanych napaści na prywatne życie mistrza, on, niedowiarek, który kpił z religii i kościoła, wypisał taką patetyczną tyradę w obronie »moralności w sztuce«: »Ja, jako chrześcijanin, wstydzę się tego wyuzdania, na które pozwoliliście sobie przy przedstawieniu przedmiotu, tworzącego środkowy punkt naszej prawdziwej wiary i to ponad najpierwszym ołtarzem Jezusa, w najdosłowniejszej kaplicy świata, gdzie kardynałowie, czcigodni kapłani i sam namiestnik Chrystusa adorują osobę Zbawiciela, Jego ciało i krew. Nawet poganie — nie chcę już mówić o odzianej Dianie — gdy malowali nagą Wenus, kazali jej ręką wstyd zakrywać. Ale wy malujecie aniołów i świętych i pozbawiacie jednych wszelkiej ludzkiej skromności, a drugich ogałacie z niebieskiej chwały. Do rozpustnej łaźni nadaje się Wasz obraz, ale nie do wzniosłego chóru kościelnego«. W podobnych słowach karmił »skromny« Aretino »Sąd Ostateczny« w liście do sztycharza Eneasza Vico z Parmy, który miał dzieło Michała Anioła sztychować według rysunku Bazzaccá.

Że fresk Buonarrotego nie cieszył się uznaniem w sferach kościelnych i klerykalnie myślących, dalszym tego dowodem jest dyalog Giglia da Fabriano, w którym przemawiający kanonik i doktor teologii, Messer Ruggiero Corradini, przy całym zachwycie dla Michała Anioła, zarzuca mu brak »historycznej« prawdy. Historyczność tej krytyki polega na postulatach takich, jak np. że Chrystus powinien mieć brodę, że nie wolno przedstawiać aniołów bez skrzydeł, dyabłów bez ogonów i rogów i t. p. W każdym razie ocena »Sądu Ostatecznego« nie wypadła tu tak ostro, jak w dyalogu Ludovica Dolce z r. 1557 p. t. »Aretino«, w którym widoczną jest tendencja wywyższenia Tycyana i Raffaela kosztem Michała Anioła.

Zgubniejszą od krytyki literackiej była dla dzieła Buonarrotego zmiana prądów umysłowych w Watykanie. Miejsce ostatniego papieża renesansowego Pawła III zajął Paweł IV Caraffa, jeden z głównych przedstawicieli przeciw-reformacyjnej surowości i nietolerancji, który powziął zamiar zupełnego zniszczenia »Sądu Ostatecznego«. Z trudem zdołano go nakłonić do poprzesłania na rozkazie zamalowania »punktów wstydliwych«. Gdy o tem postanowieniu papieża doniesiono Michałowi Aniołowi, odrzekł sędziwy mistrz: »Powiedzcie Ojcu św., że to drobnostka, którą łatwo można zmienić; niech tylko

zmieni świat, a już nie trudno będzie zmienić obrazy». Niewdzięczna rola artystycznego cenzora przypadła Danielowi Ricciarelli da Volterra, który na szczęście, ze względu na swe bliskie stosunki z Michałem Aniołem, postępować jeszcze możliwie najoględniej. Mimo to nie uniknął złośliwego przezwiska malarza spodni, *il brachettone*. Daniello, którego robota trwała jeszcze za panowania Piusa IV i Piusa V, prócz pozakrywania »wstydy«, musiał nadto całkowicie przemalować postacie św. Katarzyny i św. Błażeja. Po jego śmierci za Piusa V bawił się dalej malowaniem przyzwoitek Girolamo da Fano.

Niebezpieczeństwo zupełnego zniszczenia zagrażało raz jeszcze »Sądowi Ostatecznemu« za pontyfikatu Grzegorza XIII. Czytamy o tem w życiorysie Lorenza Sabbatiniego z Bolonii: »Jego (Lorenza) elegancki i skromny sposób przedstawiania nagości skłonił — być może — papieża, jako że zwracał więcej uwagi na ozdobienie i na cześć miejsca świętego, niż na sztukę samą, jak ją pojmują malarze, do wydania rozkazu zrządzenia nieprzyzwoitych malowideł Buonarroto, aby jego Lorenzino ponownie »Sąd Ostateczny« namalował. A ten byłby tu namalował raj pełen szlachetnego wdzięku, a nie zeszpecony sprośnościami, które są godne parobka«.

Ostatni raz przemalowywał »Sąd Ostateczny« za pontyfikatu Klemensa XIII w r. 1762 prawdopodobnie Stefano Pozzi. Spustoszeń, które wyrządzili dawniejsi poprawiacze i restauratorowie, nie mogła już usunąć sumienna i naukowa restauracya fresków całej kaplicy Sykstyńskiej, przeprowadzona w latach 1903—1905.

W tym stanie rzeczy najlepsze pojęcie o pierwotnym wyglądzie »Sądu Ostatecznego« daje znajdująca się obecnie w Muzeum Neapolitańskim kopia, którą w r. 1549 wykonał dla kardynała Alessandra Farnese'go Marcello Venusti. Obraz ten na płótnie, chociaż posiada rozmiary znacznie mniejsze od oryginału (1'87×1'45), trzyma się wiernie pierwowzoru nie tylko w kompozycji, ale także w szczegółach, a nawet w kolorycie. Grupa św. Katarzyny i św. Błażeja jest tu jeszcze niezmienioną. Dołem obrazu u stóp potężniaków ciągnie się jasnozielony pas skały, który w obrazie prawdopodobnie barbarzyńsko ucięto wskutek podwyższenia drzwi i przestrzeni ołtarzowej. Według Venustiego skopiował »Sąd Ostateczny« w r. 1570 Robert de Voyer z Orleanu. Obraz ten znajduje się dziś w Montpellier. Dalsze kopie są w Rzymie, Florencyi i Neapolu. Odtworzenie pierwotnej postaci fresku ułatwiają nadto liczne sztychy. Steinmann naliczył 17 sztychów całości i 10 sztychów według poszczególnych grup. Do najbardziej interesujących należą prace Giulia Bonasone, Niccola della Casa, Cherubina Albertiego i Martina Roty. Wielka liczba naśladownictw daje miarę zapału młodszych artystów dla tego dzieła Michała Anioła. »Sąd Ostateczny« był szkołą dla zaczynającego się baroku, podobnie jak freski Masaccia w kaplicy Brancaccich



Sąd Ostateczny.

Fresk w kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie. (Fot. Anderson.)

dla tworzącego się renesansu. A że ci uczniowie przejmowali od wielkiego mistrza najczęściej tylko zewnętrzną brawurę formy, w którą nie umieli wlać usprawiedliwiającej ją treści, dlatego barok tak wiele stworzył dzieł pustych i nie mówiących. Czuł to dobrze Michał Anioł, gdy raz, na widok gromadki artystów, kopiujących »Sąd Ostateczny« powiedział do to-

warzyszącego mu biskupa: »Iluż ludziom to moje dzieło przewróci zupełnie w głowie«.

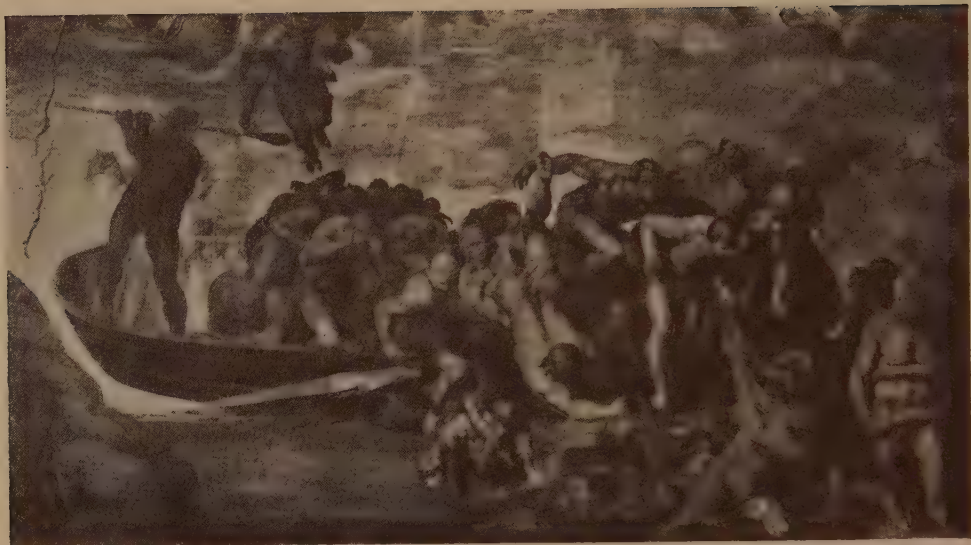
Wyznać muszę, że ze wszystkich wielkich utworów Buonarrotego »Sąd Ostateczny« jako całość najmniej mię porwał, a nawet wprost zimnym pozostawił. A powodem tego wrażenia, zawierającego więcej czci dla mistrza, niż dla dzieła, był nie tylko dzisiejszy smutny stan fresku, owa zupełna ruina kolorytu, który zdaleka już od drzwi kaplicy razi przesadną jednostajnością ultramarynowego tła, poprzerywanego niemilemi, zgniło-szaremi plamami ciał. Przeciwnie, sądzę, że, gdyby nawet przemalowania nie były zniszczyły pierwotnej świeżości barw, pierwszy ogólny sąd o całości nie byłby wypadł o wiele korzystniej. Kolosalny ten obraz nie może porwać dzisiejszego widza. Składa się na to zarówno treść, jak forma. Gdy inne dzieła Michała Anioła mają dla nowożytnego człowieka w temacie i w łączących się z nim momentach uczuciowych i umysłowych wartość rzeczy zupełnie współczesnych, dziś tak samo żywych i ożywiających jak przed wiekami — to przeciwnie przedmiot »Sądu Ostatecznego« jest dla nas obojętnym. Każdy z nas może odczuwać wraz z »Dawidem« żywiołową radość z życia i z nadmiaru młodych sił, każdy z nas zdoła pojąć rozsadzającą pierś »Mojżesza« moc uczucia i nieśmiertelną wagę przeżającej się pod jego skronią myśli. Współczujemy z prometejskim porywem »Jeńca spętanego«, z tęsknotą duszy, rozstającej się z pięknem i młodością, upostaciowanej w »Jeńcu konającym«, korzemy się przed głębią prostych i swą prostotą przepotężnych, ogólno-ludzkich symbolów, rzucających się ku nam ze stropu Sykstyń; melancholia i żądza czynu Medyceuszów, ból, rozpacz, wstręt do pospolitości życia i znużenie spoczywających u stóp ich postaci budzą w nas żywy oddźwięk. Lecz kogoż dziś — prócz nie wchodzących w tym wypadku w rachubę jednostek zatrzymanych, czy cofniętych w rozwoju — wzrusza baśniowy dramat rzeczy ostatecznych? Kogoż dziś przeraża srogość mąk piekielnych? Dziś niema uszu, któreby słuchały głosu surm archanielskich, wzywających na Sąd. Dziś głazy grobowe nie podnoszą się same i nie wyzwalają ciał zmartwychwstałych, bo ich cząstki wirują w nieskończonym kołowrocie przemian. Szongaucrowskie potworki dyabelskie straszają już tylko dzieci podczas przedstawień kinematograficznych feeryi. Zmurszała łódź Charona zatonała w wodach bezsensu wraz z swym ponurym sternikiem. Minos skonał z nudów, bo niema już kogo sądzić. Temat »Sądu Ostatecznego« niema więc dla nas więcej wartości, niż mumia, która w swem sztucznie zakonserwowanem łonie przechowuje szczątki czegoś, co dawniej żyło. A nawet mniej, bo tamto życie było niegdyś rzeczywistem, a to tylko pozornem. Absurdalność treści niszczy bezpośredniość wrażenia, które, chcąc się wzmódz, musi szukać innych punktów widzenia.

A zatem ocena historyczna: twórca tego fresku wierzył mniej lub więcej dosłownie w to, co malował, wierzyli ci, dla których malował. A więc dla nich istniało to naprawdę. Mamy tedy przed sobą ilustrację legendy,

przebrzmiałego mitu. Lecz czyż takie historyczne stanowisko pomoże nam do przejścia się dziełem? Gdybyż przynajmniej dał się wysnuć z niego jaki życiodajny symbol? Wszak Michał Anioł — nie ten, który był, ale ten, który jest wśród nas — wznosił się do takich wyżyn człowieczeństwa, że żądamy od niego żywej, czerwonej krwi, a nie jej muzealnych preparatów! Gdybyż ta baśń była piękną! Ale, zaiste, nie są piękni ci wybrani, rozkoszujący się filistersko zapewnionym na zawsze spokojem wiecznej szczęśliwości. Nie są piękni ci święci, którzy, słabi i pogardzani za życia, znosili z uległością upokorzenie i hańbę po to, aby tam w niebie wybuchnąć niepokromionym krzykiem



Postać Chrystusa z »Sądu Ostatecznego«. (Fot. Anderson.)



Łódź Charona z »Sądu Ostatecznego«. (Fot. Anderson.)

zemsty i natarczywie domagać się zapłaty za swe ofiary i poświęcenia. Niema piękna w tym całym poziomym antropomorfizmie uczuciowym, w tem brutalnym żydowskim »zab za zab«, podniesionem do godności zaświatowej idei.

Pozostaje ocena psychologiczna. Temat był twórcy narzuconym. Treści gotowej dostarczyła Apokalipsa, Ewangelia św. Mateusza i Dante. Interesuje nas nie to, co zostało świadomie i z zamiarem namalowane, ale to, co wyraziło się nieświadomie i mimowoli, owe piętno, które indywidualność na dziele wycisnęła dlatego, bo nie mogła nie być sobą. I tu dopiero znajduję najistotniejszego Michała Anioła, tego najbardziej mi drogiego z artystów świata. Odkrywam tragedję człowieka, który całą tęsknotą dostojnej duszy pragnął wyzwolenia swych ludzkich potężnych sił, pragnął bujnego, radosnego, słonecznego życia i w tem swem dążeniu został powstrzymany ciasnotą i szarzyzną środowiska, w jakim się znalazł, skrępowany więzami koniecznych kompromisów ze społeczeństwem, w którym żył, i z wiarą, którą wyznawał, zdruzgotany posępnem widmem grzechu i kary. I żal nas zbiera, że ten wielki umysł, który raz już zdobył, wprowadzić także złudną, ale szlachetną Platonową metafizykę odradzania się i doskonalenia w ciągłych metempsychozach aż do chwili zlania się z Prajednią, nie miał odwagi wytrwać w niej do końca, ale zaparł się jej, aby utonąć w średniowiecznych mrokach naiwnego animizmu, przepełnionego nawskroś gruboskórnymi, materyalistyczno-utylitarystycznymi pierwiastkami. Odczuwamy głęboko tragedję twórcy, który, stojąc u wrót śmierci, widzi bankructwo ideałów całego życia, przekreśla pracę najdojrzałszej epoki swego istnienia i, beznadziejną zdjęty rozpaczą, rzuca przekleństwo

światu, ludziom, własnej sztuce i własnym dążeniom. I podziwiamy chytre, tajemne działanie instynktu, który sprawia, że ten apostata dał gest potępienia i przekleństwa postaci, będącej najwspanialszą apoteozą zapartego ideału: boć Chrystus Michała Anioła nie jest tym, którego czci Kościół katolicki; to Chrystus jego własny i odrębny, grecki efeb, Apollo, lub raczej Dionizos, bóg tragicznych namiętności.

Jak wewnętrzna treść »Sądu Ostatecznego« staje się nam zrozumiałą i bliską dopiero po dłuższej analizie, tak też się ma rzecz z formą, a więc z czysto artystyczną stroną dzieła. Widz, stojąc przed tem kolosalnem malowi-



Dwaj zmartwychwstający z »Sądu Ostatecznego«. Rysunek według Michała Anioła.
(Fot. Anderson.)

dłem, czuje się w pierwszej chwili przygnieciony jego wielkością, oko, zanim jeszcze miało czas rozejrzeć się po całości i ująć ją w jednolite wrażenie, już jest przesycone i znużone. Poprostu braknie sił do patrzenia. Nadmiar postaci ludzkich, których Wilson naliczył 314, wytwarza w umyśle patrzącego chaos, pomimo to, że w obrazie nie są one natłoczone, ale umiejętną kompozycją rozdzielone w wyraźne, rzeźbiarskie raczej, niż malarskie grupy. Wprawdzie na stropie Sykstyny było bogactwo figur równie wielkie, ale tam olbrzymią całość ujmowały ramy pozornej architektury, które ją rozdzielały na szereg samoistnych kompozycji, nie szkodzących sobie wzajemnie. Dlatego tam każda postać występowała w całej swej duchowej potędze i nic nie traciła na sąsiedztwie innych, równie doskonałych i równie dla siebie tylko istniejących postaci. Gdybyśmy na stropie Sykstyny zamiast tego, co dzisiaj widzimy, mieli tylko jedno, kompozycyjnie jednolite malowidło, widz zgubiłby się w niem tak samo, jak się gubi w »Sądzie Ostatecznym«. Przykładem sufitowe freski Tiepola, po których, prócz silnego wrażenia kolorystycznego, nie prawie zresztą w pamięci nie pozostaje. Trzeba dopiero cierpliwie i pracowicie przebijać się przez gąszcz ciał ludzkich, rozsianych na ogromnej przestrzeni »Sądu Ostatecznego« i — najlepiej na reprodukcjach, bo w samej kaplicy zbyt to jest niewygodne, a czasem wprost niemożliwe — przechodzić grupę za grupą i postać za postacią, a wtedy objawi się w pełni nie tylko artystyczna doskonałość dzieła, głęboka znajomość anatomii i mistrzowskie jej zastosowanie, bo do tego u Michała Anioła jużemy się przyzwyczaili, ale przede wszystkim lotne bogactwo poetyckiej wyobraźni, siła dramatycznego ujęcia rzeczy i bystrość psychologii, wyrażonej nie samą mimiką twarzy, ale przede wszystkim rzutem i ruchem całego ciała.

Ogólne wrażenie »Sądu Ostatecznego« streszcza się w elementach grozy, przerażenia, surowego karania, w którym niema miejsca na litość i przebaczenie. Że Michał Anioł pojął ostatni dzień ludzkości jako dzień gniewu Pańskiego, a pominął niemal zupełnie słodczy raj, na to wpłynęła jego duchowa organizacja. Nie było w tem jednak żadnej dowolności, bo takie przedstawienie tematu odpowiadało kościelnej i artystycznej tradycji. Powszechnie znany hymn Tomasza z Celano opisuje sąd ostateczny jako dzień potępienia i zniszczenia, w którym

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, adparebit,
Nil inultum remanebit.

Wyobrażenia takie spotykamy nawet w kołach najbliższych Michałowi Aniołowi. Vittoria Colonna pisze w jednym z listów: »O dwojakim przyjściu Chrystusa czytamy w Piśmie św. Pierwszym razem jest pełen słodkiej łagodności i okazuje tylko swą wielką dobroć i łaskawość. Lecz za drugim razem

przychodzi uzbrojony i objawia swą sprawiedliwość, swój majestat i wszechmoc. Wtedy nie będzie już czasu na łaskawość i miejsca na dobroć».

Także dawniejsze plastyczne przedstawienia »Sądu Ostatecznego« lubowały się przedewszystkiem w malowaniu wymyślnych mąk piekielnych i potworności szatanów. A był to temat, w sztuce kościelnej często powtarzany. Z dzieł, wymienianych przez badaczy tego przedmiotu, zasługują na uwagę przedewszystkiem te, które były w Rzymie, które zatem Michał Anioł mógł oglądać, a więc miernej wartości reprezentacye w S. Giovanni in Laterano, w kościele św. Cecylii, św. Piotra (Mina da Fiesole), a następnie ważne dla ustalenia tematu lub trwożliwego genetycznego związku z freskiem Buonarrotiego malowidła w kościele S. Angelo obok Kapuy, z XI wieku, Andrzeja Tafi mozaika w florenckiem Baptysterium, Giotto w kaplicy Scrovegnich w Padwie, Orcagni dantejskie przedstawienie piekła w Sta Maria Novella w Florencyi i sławny fresk w pizańskim Camposanto. »Sąd Ostateczny« malował także często niebiański Fra Angelico, który oczywiście nie tyle przerażał postaciami nieszkodliwych i figlarnych dyablików, ile uszczęśliwiał nieznużonymi chórami rozpląsanych świętych. Wzruszającym jest zwłaszcza obraz w Akademii florenckiej, w którym przedstawił siebie i jakąś swą anielsko ukochaną wybraną jako dzieci, które, trzymając się za ręce, podążają ku niebu. Szczególną doniosłość ze względu na wpływ na Michała Anioła mają malowidła Fra Bartolommea w Camposanto florenckiego szpitala Sta Maria Nuova, a przedewszystkiem wielki cykl rzeczy ostatecznych Signorellego w katedrze orvietańskiej.

Zasadnicza różnica w kierunku formalnym pomiędzy Michałem Aniołem a dawniejszymi artystami polega na tem, że, gdy dawniej przedstawiano zazwyczaj osobno piekło i niebo, albo też łączono je wprawdzie razem, ale z wyraźnem szematycznym rozdzieleniem obu sfer, bądź nawet, jak Orcagna, dawano wprost rodzaj geograficznej mapy otchłani — to przeciwnie w Syksytynie widzimy po raz pierwszy całość tego, co się mieści w pojęciu dnia Sądu, ujętą w jedną wspaniałą linię kompozycyjną: zwarte sploty ciał ludzkich, zbite w plastyczne, pozornie z sobą niezwiązane grupy, zakreślają potężną, z pewnego oddalenia wyraźnie zaznaczającą się elipsę, która zajmuje cały niemal fresk tak, że tylko u góry i u dołu w kształcie stycznych przyłączają się do niej grupy aniołów z narzędziami męki i właściwe piekło oraz zmartwychwstanie ciał. Pod względem zaś psychologicznym »Sąd Ostateczny« Michała Anioła posiada tę odróżniającą go od innych cechę, że moment gniewu i kłótni lub grozy i strachu, słowem moment tragiczny nie ogranicza się do sfery potępionych, ale przenika cały ten wszechświat, opanowuje świętych i aniołów, przejmuje samą Matkę Zbawiciela i do szczytu, jako w swem źródle, dochodzi w postaci Chrystusa. U tamtych była spokojna, przedmiotowa epickość, tu namiętny, subiektywny wybuch. Tak malował człowiek, który sam »wił się w bólach okrutnych«.

Duchowy i kompozycyjny punkt centralny »Sądu Ostatecznego« tworzy postać Chrystusa, który jest ogniskiem sił, tryskających z niego nakształt słonecznych promieni i poruszających akcyę całego dramatu. Utrzymany jest w rozmiarach nadludzkich zarówno ze względów perspektywicznych, z powodu znacznego oddalenia od oka widza, jak też dla podkreślenia jego ideowego znaczenia. Ten sam cel ma rozpostarta za nim światłość nakształt ogromnego nimbu. Ten Chrystus olbrzymi, nagi, o nieskazitelnem, atletycznym, harmonijną rytmiką mięśni ożywionem ciele mężczyzny w pełni sił, o stosunkowo małej, niewypowiedzianie pięknej, dumnej głowie, z której na barki spływają kędziory długich ciemnych włosów, z muskularną prawicą wzniesioną w górę do kłatwy, gdy lewa ręka zgięta i trzymana na wysokości piersi zdaje się odpychać coś, co budzi wstręt i odrazę, ten Chrystus, uchwycony w momencie, gdy podniósł się, by rzucić potępienie światu — jest jedną z najprzędziwniejszych, najpotężniejszych kreacyi Michała Anioła. Springer zwraca uwagę na analogię pomiędzy tą postacią Chrystusa i towarzyszącej mu Maryi a takąż grupą fresku pizańskiego z 14 wieku; Steinmann dodaje, że stojący nagi Chrystus jest już u starego mistrza sienneńskiego Giov. di Paolo, a potem u Bertolda na rewersie medalu dla Filipa de' Medici; że Michał Anioł niewątpliwie znał i studiował ten medal, jak świadczy identyczny niemal rysunek czarną kredką, odkryty przez Nerrina Ferriego w Uffiziach; że wreszcie podobny ruch ramion ma Chrystus Fra Bartolommea w jego »Sądzie Ostatecznym« — lecz wszystkie te możliwe i niemożliwe reminiscencye są bez znaczenia wobec tego, że ów przepotężny heros jest najbardziej własnym, z krwi i ducha tworem Michała Anioła. W nim skupiło się po raz ostatni w sztuce Buonarrotego całe jego instynktowne, żywiołowe ukochanie Hellady i jej dostojnego życia. Pożegnany akordem wybuchł w nim dyonizyjski element wielkich namiętności i apollinowy pierwiastek słonecznego piękna. To nie jest bóg katolicki, to nie jest wogóle sprawiedliwy sędzia. To człowiek istotnie z innego świata, ale nie z zaświatów, jeno z radosnych krain antycznej ziemi, człowiek, który jest tak w swem człowieczeństwie wywyższony, że nie ma ani jednej myśli, ani jednego pragnienia wspólnego z tą całą rzeszą, która go otacza. Wstręt i odrazę budzi w nim zarówno ohyda nikczemnie strwożonych biednych potępieńców, jak i natarczywe wołania męczenników o okrucieństwo wyroku, o krew i mściwą zapłatę. Jak pierwszych przeklina prawicą, tak drugich lewicą odpycha. Jedną żądzą tchnie ten nadludzko spokojny Febus-Apollo, jedno pragnienie bije z jego wysnionego oblicza, w którym — czy nie bez słuszności? — szukamy rysów ukochanej twarzy Cavalieriego: zniszczyć i zwalić jednym wzniesieniem dłoni ten cały chory świat nocy, pełen udręczeń, bólów, trwóg i opętańczych majaków, aby nad jego gruzami zajaśnieć mogło zbawczą łuną młode, w ocenie siły wykąpane, wiekuiście uśmiechnięte — słońce.

Tak chytrze ręką Michała Anioła malował instynkt wtedy, kiedy już dusza jego zstępowała w ciemności. Resztę — prócz drobnych jeszcze wy-

jątków — stworzyła wyłącznie praca trwożnego sumienia i zbolalej myśli, wpływ obudzonej katolickiej skruchy.

A reszta ta jest krwawą symfonią, w której wyją wichry pomsty i klątwy, huczą gromy potępienia, dzwoni zębami drżący lęk i jęczy rozpamiętywanie mąk.

»Trąba dziwny dźwięk rozsiej,
Ogień skrzepnie, blask ściemnieje,
W proch powrócą światów dzieje«.

Z góry, z lewej i z prawej strony cisną się ku Chrystusowi błagalne, przerażone lub mściwe dłonie. Z samych szczytów, w obrębie dwóch łuków pod stropem, pędzą w dół niepohamowanym lotem, jakby jakąś kosmiczną siłą w przestrzeń rzucone, najnieprawdopodobniej powyginane, rozwichrzone postaci aniołów, które niosą narzędzia męki Chrystusowej: krzyż, cierniową koronę, włócznię, gwoździe i kolumnę biczowania. Pod nimi po lewej stronie pojawia się jedyny w tym ponurym obrazie motyw szczęścia: grupy kochanków wybranych, którzy zaspakajają długą tęsknotę doczesnej rozłąki namiętnym opłotem ramion i nie kończącym się pocałunkiem. To odbłask tej myśli sonetu Michała Anioła do Cavalieriego: »Lecz pełnia szczęścia za grobem nas czeka«. Ten radosny epizod ginie jednak w nawale tragicznych krwawych namiętności. Pojawia się tragiczny duch Danta, który odtąd stale zapładnia wyobraźnię Buonarrotego. Wbrew bowiem twierdzeniu Klaczki, że w »Sądzie Ostatecznym« niema śladu inspiracji dantejskiej, w dziele tem wprost roi się od reminiscencyi z »Boskiej komedyi«, co prawda samoistnie w własnym duchu Michała Anioła przetworzonych. Po lewicy Chrystusa rozlega się ogłuszające wołanie zbawionych o zemstę, krzyk o *vendetta*, ten sam, który usłyszał Alighieri, zanim z Beatryczą wstąpił w sferę gwiazd stałych, gdzie tysiące błogosławionych duchów krąży dokoła Chrystusowego słońca (Raj, XXII, 13). Chór świętych nowego testamentu wiecie apostoł Piotr, olbrzymi, gwałtowny starzec, wyciągający ku Zbawicielowi ręce z kluczami, symbolem swej władzy. Obok niego ukazują się: Andrzej z ukośnym krzyżem, apostoł Szymon z piłą, Katarzyna z zębatalem kołem, Błażej i najbardziej z pośród nich duchowo do Chrystusa zbliżony św. Sebastian z pękiem strzał. U stóp Chrystusa na obłokach jak na koniach przysiedli: Wawrzyniec, trzymający na ramieniu ruszt, na którym go przypiekano, i przerażający Bartłomiej. Ten ostatni w taki sposób zaznacza rodzaj swej męki, że w jednej ręce dzierży nóż, a w drugiej swoją własną skórę, zdartą zeń niegdyś przez katów.

Po prawicy Chrystusa Madonna, prawdopodobnie już od początku dla odróżnienia od innych postaci w szatach przedstawiona, trwogą zdjeta, odwraca twarz od przeklinającego syna, a dłońmi chwyta za płaszcz, by nim zakryć oczy i nie patrzeć na dzieło zniszczenia. Dalej za nią chór świętych starego

testamentu z kolosalnym Adamem na czele. Odpowiada on stojącemu po przeciwnej stronie Piotrowi, ale spokojnie wyczekuje, wpatrzony w Chrystusa, końca straszliwego sądu, nie wzywa zemsty, jak tamten. Do boku jego tuli się naga Ewa. W innych kobietach tej grupy widzi Steinmann wymienione w 32 pieśni »Raju« niewiasty biblijne: Sarę, Rebeke, Judytę i Ruth. Za Ewą zaś, według niego, stoi Beatrice w białym welonie i zielonym płaszczu, przedstawiona w chwili, gdy, rękę podnosząc ku skroni św. Bernarda z Clairvaux, wzywa go do towarzyszenia Dantemu, a Rachel tłumaczy jej wolę, wskazując na dół (Raj, XXXI, 65--75). Mniej przekonującym jest przypuszczenie tego autora, że umieszczona u samego dołu omawianej grupy kobieta z obnażonymi piersiami, która wyciąga rękę nad tulącą się do jej łona przerażoną dziewczynką, jest Anną, matką Maryi. W takim bowiem razie dziewczynką ową musiałaby być Marya, drugi raz na tym samym obrazie powtórzona. a taka naiwność kompozycyjna w tym czasie nie da się już u Michała Anioła pomyśleć. Wszystkich mieszkańców nieba, znajdujących się po prawicy Zbawiciela, cechuje nastrój znacznie spokojniejszy, niż ich towarzyszy z przeciwnej strony. Nie dyszą oni żądzą zemsty, nie żądają wogóle niczego od Chrystusa: jest w nich tylko trwożne oczekiwanie i chęć odsunięcia od siebie tej grozy, którą sieje klnąca dłoń Jezusowa.

Środkowy pas poprzeczny »Sądu Ostatecznego« rozpada się na trzy główne grupy, wyraźnie od siebie oddzielone, bez żadnych przejść, bez żadnych motywów łączących. Środkową tworzą herkuliczne postaci aniołów, którzy, dmąc w długie trąby, wzywają zmarłych na sąd. Dwaj inni okazują powstającym z grobów księgi życia i śmierci, w których zapisano dobre i złe uczynki człowieka. Mógł je wziąć Michał Anioł z Apokalipsy lub z Dantego. Motyw to po raz pierwszy przez niego użyty, w dawniejszych przedstawieniach sądu ostatecznego nie spotykany. Lewą stronę obrazu zajmują sprawiedliwi, którzy wznoszą się do nieba, płynąc w górę o własnych siłach lub przy pomocy poprzednio już zbawionych. Jeden z nich wyciąga różaniec ku przeznaczonej na wieczną szczęśliwość parze małżeńskiej i na nim dźwiga ją do raju. Inni niosą swych przyszłych towarzyszy, objawszy ich w pół.

Po prawej stronie fresku odbywa się ruch wprost przeciwny: pęd w dół. To potępionych szatani na dół ściągają. Zostały tu uzmysłowione trzy grzechy główne: nieczystość, chciwość i gniew. Taka skłonność do alegorii, do teologicznych spekulacji nie była właściwą dawnemu Michałowi Aniołowi; pojawiła się dopiero teraz wskutek ponownego obudzenia się uczuć religijnych i powrotu do idei dantejskich. Nieśmiertelnym, jako wyraz kamiennego przerażenia, jest ów sławny potępieniec, opleciony wężem żądz, którego jeden szatan schwył za nogi, gdy drugi doczepił się jeszcze u dołu, by ciężarem swym przyspieszyć tę prawdziwie piekielną jazdę w otchłań. Chciwość reprezentuje papież Mikołaj III Orsini, oznaczony kluczem jako symbolem urzędu i workiem, jako znamię grzechu, a przedstawiony tak, jak to uczynił Dante w XIX-ej

pieśni »Piekła«, to jest do góry nogami. Spada on głową na dół, wleczony przez szatana, któremu od góry pomaga anioł, broniący splamionemu symonią władcy Kościoła wstępu do nieba. Jedyne to papież w całym »Sądzie Ostatecznym«. Tylko Michał Anioł mógł sobie pozwolić na takie zuchwalstwo, aby z całego grona następców Piotrowych wybrać właśnie tego przekłętą i wymalować go w pohańbieniu nad ołtarzem, przy którym papież msze odprawiają. Nic dziwnego, że w sferach kościelnych »Sąd Ostateczny« nie cieszył się uznaniem a jego autora posądzano nawet o luteranizm. Podobnie jak przy Mikołaju III, łączą się wysłańcy nieba i piekła, by innych grzeszników tej grupy spychać i ściągać w otchłań. Z temi podwójnymi siłami walczyć musi »złośnik«, który wije się w wściekłych konwulsjach i kopie nogami swych wrogów.

W środkowym pasie fresku nie brak tych kochanków, o których tak wzruszająco mówi Alighieri w V pieśni Piekła: Paola Malatesty i Franceski z Rimini. Szukałbym ich jednak nie, jak Steinmann, w niewyraźnych postaciach pod »rozpustnymi«, ale w owej tajemniczej parze po przeciwnej stronie, która — mniejsza znacznie od innych — zawisła pomiędzy zmartwychwstającymi a zbawionymi i nie unosi się w górę, ale pędzi, kłutą ścigana, w dal. Ci istotnie, wichrem smagani

Jako gołębie rozkoszą nęczone,
Na wyteżonem i rozwartem skrzydle
Lecą do gniazdka, wspólną gnane wolą.

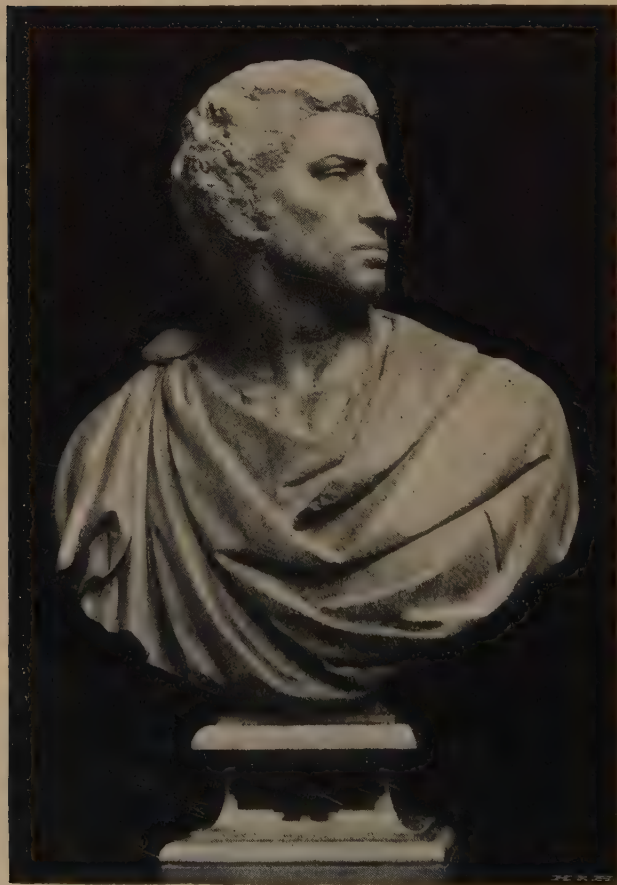
Że ich Michał Anioł umieścił pomiędzy niebem a piekłem, tuż pod wybranymi, świadczyłoby, że ich rozgrzeszał z winy, dlatego, iż w miłości była poczęta.

Łącznik pomiędzy pasem środkowym malowidła a dolnym tworzy szatan, który chwycił na barki grzesznika i ucieka z tryumfalnym chichotem. To również reminiscencya z »Boskiej Komedyi«, a mianowicie z XXI pieśni »Piekła«, w której Dante opowiada, jak w jednym z dołów Malebolgi ujrzał dyabła, pędzącego z przewieszonym przez ramię rajcą z Luki, by go wrzucić w gorącą smołę. Zużytkował ten epizod najpierw Signorelli w Orvieto, a Michał Anioł powtórzył dwa razy. Analogiczna grupa pojawia się bowiem jeszcze u dołu, obok łodzi Charona.

W dolnej części fresku wyróżniają się znów trzy samoistne całości. Środkową stanowi, dziś już prawie niewidoczna, właściwa otchłań z kilku postaciami arcydyabłów. Na prawo od niej mamy scenę, będącą wprost ilustracją III pieśni »Piekła«. Widzimy tam starego przyjaciela, dobrze znanego Homerom i Wirgilim, owego »kudłatego błotnych wód żeglarza, co wkoło oczu ma płomienne kręgi«. Michał Anioł traktuje go nieco humorystycznie, bo do owych płomiennych kręgów dodaje śmieszne rożki i wysoce niesamowite, jakby rybie, wasy. Straszliwy ten żeglarz »smutnych wód Acheronu« wali wiosłem zbitą w trwożliwy kołtun ciżbę potępieńców, którzy wcale nie mają

ochoty rzucić się w smolne uściski brutalnie ich z łodzi ściągających Farfarellów, Graffiacanów i Libicocców. U samej krawędzi malowidła stoi sędzia dyabelski, Minos, z miną tak piekielną, że najbardziej infernalnie nastrojona fantazyja nie okropniejszego wymyśleć nie zdoła. Różni się tem od klasycznego i Dantejskiego pierwowzoru, że nie oplata go własny ogon, ale wąż. Obok niego ledwie widoczną jest głowa potępieńca, w którą wbijają się zęby innego nieszczęśnika. Nie trudno odgadnąć, że to lekko zaznaczony ów najdramatyczniejszy epizod »Piekła«: hrabia Ugolino, pożerający czaszkę arcybiskupa Ruggieri.

Po przeciwnej stronie jesteśmy świadkami zmartwychwstania ciał. Na odgłos trąb anielskich podnoszą się zmarli z grobów: jedni są jeszcze szkieletami, na drugich zwisa dopiero skóra, inni wreszcie porośli już w mięso. Pod nimi mozolą się ożywione trupy, z trudem wygrzebujące się z ziemi. I tu



Brutus. Biust marmurowy w Museo Nazionale w Florencyi.
(Fot. Anderson.)

wre jeszcze walka o dusze. Niezrównaną jest zwłaszcza, pod względem artystycznym, misternie spleciona grupa dwóch zmartwychwstałych, o których zdobycie mocuje się anioł i potworny dyablik z baraniami rogami. Po tej stronie, u samego brzegu, umieścił Michał Anioł portrety Dantego i Wirgiliusza, składając w ten sposób hołd temu, który go natchnął do ostatniego wielkiego dzieła. Venusti w swej neapolitańskiej kopii dodał w tem właśnie miejscu portret Buonarrotego, czem trafnie zaznaczył wybitne już w owej epoce pokrewieństwo duchowe obu twórców.

Jest rzeczą znamionną, że właśnie dolne partye »Sądu Ostatecznego« wykazują w postaciach ludzkich, a zwłaszcza w potępieńcach, ową przesadną

i przeforsowaną atletyką, owe workowate, nieestetyczne kłęby mięśni, w których zazwyczaj widzi się objawy starczego uwiązania sił twórczych Michała Anioła, początek manieri. W tych dolnych partjach panuje także niepodzielnie element katolicki, średniowieczny, w przeciwieństwie do części górnych, w których element helleński, renesansowy wybija się na pierwszy plan w takich niezrównanych postaciach, jak Chrystus i św. Sebastyan, lub w owej grupie splecionych miłosnym uściskiem kochanków. Nasuwa mi to przypuszczenie w kwestyi, przez źródła zupełnie nie wyjaśnionej, mianowicie co do historii powstawania dzieła. Sądzę, że Michał Anioł malował od góry ku dołowi, bo w tym kierunku zaznacza się zanikanie poprzedniej jego antycznej wiary i wzrost śladów katolickiej reakcyi. Łącznie z tem, widoczne w dolnych częściach fresku psucie się dawnego doskonałego pojęcia nagości, przypisywałbym nie tyle zaczynającej się manierze, ile pobudkom psychologicznym: chęci zbrzydzenia sobie potępionego już wówczas ideału młodości, pragnieniu państwa nad nim i doprowadzenia go do absurdu przez przesadne podkreślanie tych cech, które niegdyś jego świetną piękność tworzyły.

»Sąd Ostateczny« jest dziełem wewnętrznym załamaniem, dziełem, w którym dwie potęgi, dwa światopoglądy walczą o władztwo nad duszą ludzką. To też dzieło nad wyraz tragiczne, jak każdy rozłam, jak każde szamotanie się w więzach konieczności. Jest on jednym z najbardziej krwią ociekłych przejawów twórczych, jakie zna sztuka: nie dzięki grozie, która z tego malowidła wionąć może na wierzącego katolika, ale dlatego, że cały jest krzykiem rozpacz i męki człowieka, który »za życia już przeszedł przez piekło«.

W czasie pracy nad »Sądem Ostatecznym«, Michał Anioł, pochłonięty w zupełności tą wyjątkową czynnością, nie miał czasu zajmować się innemi przedsięwzięciami artystycznymi. Powstała w owym okresie jedna tylko i to nieskończona rzeźba: biust Brutusa, znajdujący się obecnie we florenckim Bargello. Celem jej było prawdopodobnie uczczenie pamięci Lorenzina de' Medici, który w roku 1537 zamordował okrutnego, przez Michała Anioła osobliście zniechęconego, tyrana florenckiego, Alessandra de' Medici. Rzeźbę tę przeznaczył Buonarroti, wskutek prośb Gianottiego, dla kardynała Ridolfiego, pozostawił ją jednak ledwie zaczęta, oddając wykończenie swemu pomocnikowi Tyberyuszowi Calcagniemu. Ale i ten porzucił robotę przed ostatecznym uzupełnieniem szczegółów i wygładzeniem marmuru. Michał Anioł, który w dyalogach Gianottiego wyraził zdanie, że Brutus popełnił zbrodnię, zabijając Cezara i zaznaczył w ten sposób swoje monarchiczne przekonania, teraz pod wpływem żywo go obchodzącego zdarzenia zmienił zapatrywanie — może także dzięki argumentom przyjaciela — i dał w swem dziele apoteozę niezłomnego republikanina. Zamiar ten osiągnął w zupełności. W twarzy Brutusa wyczytać można wszystko, co mieści się w pojęciu prawdziwego Rzymianina z czasów Rzeczypospolitej, człowieka o duszy surowej i nieugiętej, nieubłaga-



Ukrzyżowanie św. Piotra.

Fresk w »Cappella Paolina« w Watykanie. (Fot. Alinari.)

nego stróża praw. Jest to może najbardziej na antycznych wzorach oparta rzeźba, jaka wyszła z pod dłuta Buonarrotego.

W rok po ukończeniu »Sądu Ostatecznego« widzimy Michała Anioła zajętego nową, na szeroką skalę zakrojoną pracą malarską: malowidłami w Cappella Paolina. Kaplicę tę, którą od Sykstyń oddziela Sala regia, zbudował z polecenia Pawła III Antonio da San Gallo, a ozdobił sufitową ornamentacją stiukową Perino del Vaga. Buonarrotego, któremu malowanie techniką freskową z powodu sędziwego wieku sprawiało wiele trudności, zmusił papież do wykonania dekoracji ścian. Dzięki temu powstały dwa ostatnie dzieła malarskie Michała Anioła: Ukrzyżowanie Piotra i Nawrócenie Pawła. Praca nad nimi, przerwana w r. 1544 z powodu dłuższej choroby, trwała — według Condiviego — do r. 1550. Ukończył ją mistrz w siedmdziesiątym piątym roku życia.

Zakres form i typika postaci w tych malowidłach przypomina »Sąd Ostateczny«. Ta sama dążność do przeatletyzowania ciał ludzkich, ta sama

w charakterystyce działających osób przewaga elementów czysto rzeźbiarskich, ruchowych nad malarzkim momentem skupiania całej psychiki w twarzy. Trafnie zaznacza Springer, że wszystkie głowy w tych freskach możnaby pozasłaniać, a mimo to żadna z przedstawionych postaci nie straciłaby na jasności wyrazu, który jest już zawarty w samym ruchu ciała. Układ obu malowideł jest podobny. W pierwszym, punkt środkowy tworzy krzyż z kolosalną, rozpiętą na nim głową na dół, postacią św. Piotra; w drugim rozhu-kany koń św. Pawła, oślepionego wizją Chrystusa, dany w tak silnem skróceniu, że prawie tylko sam zad i głowa są widoczne. Dokoła tych ośrodków



Nawrócenie św. Pawła.

Fresk w »Cappella Paolina« w Watykanie. (Fot. Alinari.)

kompozycyjnych grupuje się cała akcja: w »Ukrzyżowaniu Piotra«, żołnierze rzymscy, przypatrujący się ciekawie wkopywaniu krzyża w ziemię i towarzysze męczonogo apostoła, przepełnieni smutkiem i uczuciem bezsilności; w »Nawróceniu Pawła«, leżący na ziemi apostoł, obalony strachem, który go ogarnął na widok Zbawiciela, rzucającego się nań z nieba, i nie mniej tem zjawiskiem przerażeni legionieści, którzy w popłochu uciekają na wszystkie strony i zasłaniają oczy przed rażącym blaskiem. Lecący głową na dół Chrystus i gromada aniołów czy świętych, która go otacza, jest wirtuozowskim popisem mistrzowskiego władania formą i ruchem ciała. Zajęty tem formalnem zadaniem, Michał Anioł nie dbał, czy owe w najwyszukańszy sposób powykręcane pozycje i najśmielsze skrócenia są ze względów tematowych potrzebne i czy odpowiadają charakterowi i znaczeniu postaci. Nie dbał też o różnorodność i stopniowanie wyrazu, lecz raczej o różnorodność ruchów i gestów, tak, że np. w »Nawróceniu Pawła« panuje jeden tylko ton uczuciowy: opanowującego wszystkich przerażenia.

Malowidła w Cappella Paolina nie wnoszą żadnego nowego pierwiastku do sztuki Michała Anioła, przeciwnie, oznaczają upadek i jednostronne spaczenie dawnych jej zalet. Są one jednak ważne dla psychologii mistrza, bo dają dowód dalszego postępu jego na powrotnej drodze ku katolicyzmowi. W owym najnieprawdopodobniej powyginanym, nieludzko udręczonym św. Piotrze wyraził Buonarroti swą własną duchową mękę z powodu zerwania z dotychczasowymi ideałami i wewnętrzną rozterkę, w jakiej go pogrążyło poczucie winy wobec zasad odzyskanej wiary; w św. Pawle usymbolizował swe nagłe przejście i uświadomienie sobie grzeszności tego, co dotąd za najwyższą wartość w swem życiu uznawał. W związku z tą metamorfozą wewnętrzną pozostaje wyeliminowanie bezwzględnej nagości. Postaci obu fresków są przeważnie odziane, podobnie jak u Signorellego, w obeiste szaty, tak, że wyrazistość modelunku nic na tem nie traci. Jest to dalszy wpływ katolickiej reakcji, wrogiej wszelkiemu hellenizmowi.

W czasie pracy nad opisanymi freskami rozegrał się ostatecznie piąty akt »tragedyi grobowca«. Książę Urbino czekał cierpliwie i chętnie zgadzał się na wszelkie ustępstwa, byle tylko coś od Michała Anioła uzyskać. Przeboleł zwłokę, spowodowaną »Sądem Ostatecznym«, a gdy w r. 1542 papież powierzył Buonarrotemu nowe malowidła, posunął swą uprzejmość dla sędziwego mistrza do najdalszych granic. »Będę zupełnie zadowolony — pisał w liście z 6 marca — jeśli dostarczycie do grobowca mego św. pamięci stryja trzy już gotowe statuy, a pomiędzy nimi Mojżesza, i polecicie wykonać trzy inne postacie jakiemu zdolnemu rzeźbiarzowi według Waszego rysunku i pod Waszym nadzorem«. Michał Anioł przystał bez wahania na tę propozycję, tem bardziej, że już poprzednio z własnej inicjatywy zawarł 27 lutego układ z Raffaelem da Montelupo, który za cenę 400 dukatów zobowiązał się dostarczyć trzech figur w przeciągu ośmnastu miesięcy. Wkrótce potem Giovanni de' Marchesi

i Francesco d'Amadore z Urbino podjęli się z polecenia mistrza uzupełnienia części dekoracyjnej i architektonicznej.

Na tem jednak nie skończyły się kłopoty Buonarrotego. W suplice do papieża Pawła III, pisanej przez Riccia, z 20 lipca 1542 czytamy o przyczynieniu nowej zgryzoty. Jest tam najpierw mowa o powierzeniu Raffaelowi da Montelupo wykonania trzech postaci, a mianowicie Madonny z Dzieckiem, Proroka i Sybilli, a potem następuje taka prośba: »Pozostają tylko trzy postaci, które (Michał Anioł) ma własnoręcznie wykuć: Mojżesz i dwaj Jeńcy. Są one prawie gotowe. Jeńcy jednakże powstałi w czasie, gdy istniał zamiar wykonania grobowca w większych rozmiarach, ze zna-



Grobowiec Juliusza II w kościele S. Pietro in Vincoli w Rzymie. (Fot. Anderson.)

cznie większą liczbą posągów, a że obecnie plan ten został okrojony i uproszczony, postaci te nie są odpowiednie i stanowczo nie wydawałyby się dobrze. Dlatego Michał Anioł, aby nie przynieść ujemy swej czei, rozpoczął dwie inne figury, które stać będą obok Mojżesza: Życie kontemplatywne i czynne. Robota nad nimi znacznie już postąpiła, więc łatwo może jej inny artysta dokończyć. Lecz teraz Wasza Świątobliwość życzy sobie, by Michał Anioł wymalował kaplicę. Praca to znaczna i wymaga całej siły i uwolnienia od wszystkich trosk. Nadto Michał Anioł jest starym i jakkolwiek cały pragnąłby się oddać na usługi papieża, będzie to mógł uczynić tylko wtedy, jeśli się pozbędzie zajęć przy grobowcu, które go rujnują fizycznie i moralnie. Błaga więc Waszą Świątobliwość o wyjednanie, by go książę Urbino uwolnił od grobowca i rozwiązał wszystkie umowy. Szczególnie pragnie, aby mu wolno było dwie statuy, które jeszcze nie są skończone, powierzyć Raffaelowi da Montelupo



Lea. Z grobowca Juliusza II.
(Fot. Anderson.)

lub też innemu artyście, którego książe oznaczy».

Dzięki wpływowi papieża i staraniom Riccia oraz innych przyjaciół, książe uczynił ostatecznie zadość wszystkim życzeniom mistrza. W kontrakcie — tym razem już ostatnim — z 20 sierpnia 1542, który poseł książe Girolamo Tiranno zawarł z Michałem Aniołem, ograniczono się na zobowiązaniu go do dostarczenia jednego tylko posagu, t. j. Mojżesza, wykonanie zaś pozostałych postaci w liczbie pięciu poruczono Raffaelowi da Montelupo. W wypełnieniu jednak tej umowy zaszła wkońcu ta zmiana na korzyść grobowca, że Michał Anioł z powodu choroby Raffaela, sam wykończył jeszcze dwie postaci, t. j. »Życie czynne« i »Życie kontemplatywne«.

Grobowiec papieża został w maju r. 1545 ustawiony w prawej nawie bocznej kościoła S. Pietro in Vincoli. Dokonali tej czynności za wynagrodzeniem 700 skudów Giovanni de' Marchesi i Francesco d'Amadore, zwany Urbino.

Jeśli ktoś, nie znający całej historyi pomnika Juliusza II, stanie dziś przed nim, uderzony wielkością przepotęźnej postaci Mojżesza, przyzna niewątpliwie, wraz z kardynałem Gonzagą, że godniej nie została uczczoną pamięć żadnego z papieży. Gdy się jednak porówna wspaniałość i tytaniczność pierwotnego planu z tem, w co się on po czterdziestu latach przemienił, nie można się oprzeć wrażeniu, że się ma przed sobą bolesną parodyę. Z dawnego dumnego, prometejskiego pokolenia pozostał jeden Mojżesz i to umieszczony niewłaściwie, niezgodnie z pierwotną intencją i formal-

nym charakterem rzeźby. W tem, co poza tą jedyną wielką postacią wyszło z pod dłuta mistrza, nie poznajemy prawdziwego, światoburczego Michała Anioła. Trudno byłoby odgadnąć, że rzeźbiarz, który wykonał Rachel i Leę, czyli Życie kontemplatywne i czynne, jest tym samym przedziwnym twórcą, który w kaplicy Medycejskiej wykuł tragedję duszy ludzkiej. Te blade, przeciętne alegorye cnót chrześcijańskich, przez tylu artystów, przy tylu grobowcach papieskich nadużyte, są istotnie dziełem starczem, dziełem człowieka okiełzanego, złagodzonego, zrezygnowanego, który niczego już od życia nie żąda prócz spokojnej śmierci i zbawienia w niebie. Tak bardzo zacieśnił się widnokrąg myśli Buonarrotiego wówczas, gdy sięgał do Danta, by śladem średniowiecznego mistrza (Czyściec, pieśń XXVII) przedstawić dwie drogi, wiodące do szczęśliwości wiecznej. Lea, podobnie jak w »Boskiej Komedyi«, trzyma w jednej ręce wieniec, a w drugiej zwierciadło i ma twarz zdumiewająco ze stylu Michała Anioła wyrodzoną, przyjemną, słodkawą i bezduszną, a w dodatku, jakby dla zadokumentowania swego nielegalnego z ducha twórcy pochodzenia, silnie na klasycznych przykładach wzorowaną. Bardziej interesującą jest Rachel, która składa ręce do modlitwy, a wzrokiem w niebo ulatuje: ma w jednolitości afektu, w kontrastowym układzie ciała i w komponowaniu fałdów bez porównania więcej swoistych cech Michała Anioła. Lecz za to uczucie, w którem się rozplęwa, owo korne błaganie o zmiłowanie, wyczekiwanie łaski nadprzyrodzonej, zupełnie obcem jest tej psychice, która zrodziła Proroków i Sybille.



Rachel. Z grobowca Juliusza II.
(Fot. Anderson.)

Mojżesz w towarzystwie Lei i Racheli jest wymownym symbolem historii całego życia Michała Anioła, tego Prometeusza, który poszedł do Canossy. »Tragedya grobowca« była głębszą, niż może myślał jej bohater. W grobowcu tym nie spoczęły zwłoki Juliusza II (który leży w kościele św. Piotra obok Sykstusa IV), ale za to zostały w nim pogrzebane ideały Buonarrotego.

Reszta grobowca, wykonana przez innych artystów lub kamieniarzy, jest tak słabą, że aż przykrą. Humorystyczna wprost postać papieża, produkt Masa di Bosco, szablonowa Madonna z Dzieckiem, wykuta — jak twierdzi Vasari — przez Scherana da Settignano według modelu Raffaella da Montelupo, tego ostatniego rzeźbiarza bezmyślna Sybilla i beznadziejnie lichy Prorok, a wreszcie cztery hermy, przedstawiające głowy brodatych mężczyzn, karygodnie popełnione przez sycylijskiego »garzone« Giacoma del Duca (za cenę 10 skudów!) — oto uzupełnienie figuralnej dekoracji tej smutnej całości. Równie nieestetyczne wrażenie robi tło architektoniczne, a zwłaszcza jego część górna, bo dolna powstała jeszcze w dawnych, świetnych czasach, ale również została zepsuta przez dorywcze, bylejakie sklecenie. Łataniną nazywa sam Michał Anioł przez usta Condiviego grobowiec w S. Pietro in Vincoli, a w tem określeniu mieści się najtrafniejsza ocena jego artystycznej wartości.

Jeden szczegół, ważny dla psychologii twórcy, uderza w tych szczątkach wielkiego zamysłu. Wszystkie postaci, wykonane zarówno przez samego mistrza, jak też przez jego uczniów, są, wbrew dotychczasowemu zwyczajowi Michała Anioła, odziane. Widocznie zarzuty niemoralności, które go spotkały z powodu »Sądu Ostatecznego«, zrobiły swoje. Pruderya w tym kierunku idzie tak daleko, że nawet owe nieszczęsne hermy są szczelnie okutane w płaszcze, które im zupełnie zakrywają ramiona i dzięki takiemu skrępowaniu wywierają fatalne wrażenie. Cóż się stało z dawnym Michałem Aniołem, który nie uznawał piękna poza ciałem ludzkim! Wobec takiej zasadniczej zmiany w jego poglądach jasnem się staje, dlaczego niezrównane nagie postaci »Jeńców« zostały z ostatecznego planu grobowca wyłączone. Buonarrotego razila już teraz ich pogańskość.

Zaznaczająca się w ostatnich dziełach metamorfoza duchowa Michała Anioła, jego powrót do zapomnianej przez długie lata wiary katolickiej, pozostaje w ścisłym związku z uczuciem, które go łączyło z Vittorią Colonną. Była to jedyna wogóle kobieta, która zaważyła w życiu mistrza, lecz wpływ, który nań wywarła, stał się rozstrzygającym dla umysłowego kierunku ostatnich jego lat. Światło, rzucone przez nowe badania, wyjaśniło charakter tego stosunku pomiędzy najznakomitszym rzeźbiarzem a najslawniejszą poetką renesansu. O miłości, o jakimkolwiek żywszem uczuciu, którego podkładem byłoby wrażenie zmysłowe, nie można tu mówić. Tak dziwnie ułożyły się losy Michała Anioła, że szczęście spokojnej, beznamiętnej, na intelektualnej wymianie wartości polegającej przyjaźni, mogła mu dać tylko kobieta. I po raz pierwszy w jego życiu nie on był stroną dającą, obdarzającą. Nie on

w tym związku dwóch dusz był czynnikiem kierowniczym, asymilującym. Colonna — jak to subtelnie określa Scheffler — stanęła na drodze Michała Anioła jako przedstawicielka chrześcijańskiej *agape*, która wyparła helleńskiego Erosa. Przyjaźń ich wyrosła na gruncie religijnym. Vittoria wzięła na siebie wprost posłannictwo sprowadzenia zbłąkanej — według jej poglądów — duszy Michała Anioła napowrót do stóp krzyża.

Urodzona w Marino w r. 1492 (nie w 1490, jak dawniej przypuszczano) była ona córką Fabrizia Colonna, pana na Paliano i księcia Tagliacozzo i Agnieszki di Montefeltro, córki wielkiego Federiga, księcia Urbino. Pochodziła zatem z najznakomitszych rodów włoskich. Ze względów politycznych w czwartym roku życia zaręczona z markizem di Pescara, Ferrantem Franceskiem d'Avalos, została mu poślubioną, gdy miała lat siedmnaście. Nie długo jednak cieszyła się szczęściem małżeńskim, bo męża jej, sławnego wojownika, już po kilku latach żądza czynu wyrwała z cichego zakątka na wyspie Ischii i rzuciła w wir walk, które podówczas toczyły się we Włoszech. Jako generał kawaleryi Juliusza II, brał zaszczytny udział w bitwie pod Rawenną, w której ranny dostał się do niewoli. Pozostając w niej w Medyolanie, użył przymusowego wywczasu na napisanie »Dyalogów o miłości«, które przesłał swej żonie. Nie odznaczał się jednak wiernością. Jak powiada Filonico Alicarnasseo, zapłonął namiętną miłością dla małżonki wicekróla Cardony i, aby ją zdobyć, rzucił jej raz na łono perły, potajemnie zabrane Vittorii, która — według słów biografy — »nie posiadała wielkiej piękności«, lecz brak ten wynagradzała wysokimi zaletami umysłu. Księżna, nie ukrywając odrazy, odesłała markizie perły z przestrożą, by ich na przyszłość troskliwiej strzegła przed »domowymi złodziejami«. D'Avalos wstąpił później w służbę Karola V, zyskał nowe wawrzyny w bitwie pod Romagnano, a pod Pavią 1525 poprowadził słynny atak kawaleryi, który przyniósł cesarzowi zwycięstwo, a Franciszkowi I niewolę. Męstwo swe jednak przeplacił ciężkimi ranami, z których umarł 25 listopada po dziewięciomiesięcznej chorobie. Vittorię, podążającą z Neapolu do Medyolanu, do łóża konającego męża, zaskoczyła wiadomość o jego śmierci w Viterbo. Rozpacz jej nie miała granic. Z czasem uspokoiła się, znalazłszy pociechę w religii i w poezji. Napisała około stu sonetów na śmierć markiza di Pescara, które — jak twierdzi Thode — godnie mogą stać obok cyklu sonetów Petrarki na śmierć Laury. Zmarły bohater odżył w tych utworach i pozostał przez całe życie Vittorii jedynym ideałem jej uczuciowego życia. Z myślą o nim odmawiała nawet książętom swej ręki, wskazując »na tego, który zawsze żyć będzie w jej pamięci«.

Do roku 1534 przebywała Colonna na Ischii. W tym czasie już prawdopodobnie zaczęła się żywo interesować ruchem reformatorskim, który się wszczął w Italii na tle dążeń do usunięcia naleciałości świeckich z kościoła katolickiego i do pogłębienia ducha religijnego. Nowatorskie te tendencje miały wiele cech wspólnych z protestantyzmem, a nauka o usprawiedliwieniu

przez samą wiarę znalazła licznych zwolenników pomiędzy najwybitniejszymi umysłami Włoch. Nie jest dowiedzionem, czy inicjator reformatorskiego kierunku w południowej Italii, sekretarz hiszpańskiego wicekróla, Juan Valdés, zetknął się osobiście z Vittorią Colonną, nie ulega natomiast wątpliwości, że pozostawała ona w żywych stosunkach z tak wybitnymi przedstawicielami nowych prądów w Kościele, jak kardynałowie Reginald Pole i Gasparo Contarini. Do przyjaciół jej należeli wszyscy znakomitsi wyznawcy teorii w usprawiedliwieniu przez wiarę: Priuli, Pietro Carnesecchi, Giovanni Moroni, a przede wszystkim ognisty kaznodzieja ze Sieny, kapucyn Fra Bernardino Ochino. W aktach rzymskiej Inkwizycji nazwisko »Marchionissa Piscariae« często się powtarza. Zarzucano jej, że jest duchową córką i uczennicą Polego, że się sprzeniewierzyła zwyczajom Kościoła, innych do błędu uwodzi i czyta pisma luterskie. Że Vittoria istotnie przejęła się duchem reformatorskim, tego dowodzą zresztą jej poezye religijne i listy. Pod koniec życia wprowadzi wyparła się wszelkich nowinek i złożyła ortodoksyjne wyznanie wiary, ale uczyniła to tylko pozornie, pod naciskiem przeciwreformacji, która wzięła górę wskutek działalności kardynała Caraffy.

Z Michałem Aniołem zawarła Vittoria Colonna bliższą znajomość prawdopodobnie dopiero w r. 1538, kiedy zatrzymała się na dłuższy pobyt w Rzymie po powrocie z Ferrary, gdzie jako przyjaciółka księżny Renaty wybitną odgrywała rolę. Zapoznał ich ze sobą — jak przypuszczać można — Cavalieri, który należał do grona wysokiej arystokracji rzymskiej, skupiającej się dokoła Vittorii. Marchesa di Pescara mieszkała wówczas w kościele Klarysek, obok kościoła S. Silvestro in Capite obok Corso, zdala od wszelkich uciech światowych, oddana jedynie duchowej rozkoszy obcowania z wybitnymi umysłami swego czasu, jak Contarini, Pole, Bembo, Sadoletto, Tolomei. Michał Anioł wstąpił do tego grona na jej wezwanie. Ona szukała jego znajomości, ona zrobiła pierwszy krok do zbliżenia się. Sposobność nastreczyła sztuka. Vittoria przyrzekła ofiarować mistrzowi swe poezye, które właśnie wtedy wyszły i zaprosiła go do siebie, chcąc mu pokazać jakiś ciekawy rysunek głowy. Odnosi się do tego następujący list Michała Anioła: »Chciałem, Signora, zanim otrzymam to, co mi Wasza Dostojność kilkakrotnie przyrzekała dać, wykonać dla Niej jakiś rysunek, aby bardziej na owe dary zasłużyć. Gdy jednak zrozumiałem, że łaski bożej kupić nie można i że nie godzi się naprzykrzać Tobie, Pani, wyznaję mą winę i chętnie to, co wyżej wymieniłem, przyjmuję. A gdy te rzeczy staną się mojem — nie w tem znaczeniu, że ja je będę posiadał, lecz w tem raczej, że one mnie posiadą — czuć się będę jak w raju. Jestem więc za nie tem bardziej Waszej Dostojności wdzięczny, jeśli większa wdzięczność wogóle jest możliwą«.

»Oddawcą tego listu jest Urbino, który ze mną mieszka. Jemu może Wasza Dostojność powiedzieć, jeśli to zgodne jest z Jej życzeniem, kiedy mam

przyjść, by zobaczyć głowę, którą mam oglądać. Polecam się Waszej Do-
stojskości.

Michelangiolo Buonarroti«.

Zawiazuje się przyjaźń, która przybiera odrazu charakter na wskrós
etyczny. Vittoria, oddana cała misji krzewienia prawdziwie katolickiego ducha,
pragnie Michała Anioła pozyskać dla swych idei. Czyni to tem goręcej, że
odezuwa w nim istotę pokrewną, jak ona zboleła, jak ona oczyszczoną cier-
pieniem. Buonarroti oddaje się jej przewodnictwu z ufnością człowieka, który
na drodze swego życia nie znalazł spokoju i stanął u wrót rozpacz. Spo-
dziewa się, że ona go »poprawi i oświeci«. Nadzieja ta przebija się w sonecie 14
(wyd. Guastiego):

»Gdy prawdziwa i boska sztuka uchwyci formę i treść człowieka, wów-
czas kształtuje najpierw w lichym materyale model; i to są pierwsze naro-
dziny, twórczym zdziałane popędem.

»Ale przy drugim rodzeniu, które się odbywa w żywym kamieniu, speł-
nia się obietnica dłuta. Teraz dopiero zamysł obleka się w rzeczywistość tak
doskonałą, że dzieło zyskuje nieśmiertelność.

»Podobnie ja przyszedłem na świat jako model mej własnej osoby, jako
model, mówię, tego, czem miałem stać się, odrodzony i w doskonalszą prze-
mieniony istotę, dzięki Tobie, o *donna alta e degna*!

»Jeśli Ty, o litosna, w modelu tym uzupełnisz braki i ujmiesz mu to,
co w nim jest zbędnem, jakiejże skruchy dozna dumne moje serce wówczas,
gdy łaska Twoja poprawi je i oświeci«.

Już to wyznanie Michała Anioła daje jasną wskazówkę, że stosunek,
łączący go z Vittorią, był stosunkiem wyznawcy do apostoła, ucznia do
nauczyciela. Jeszcze bardziej stanowczo wynika to z listów, które Colonna
pisała do swego przyjaciela z Viterbo, z klasztoru św. Katarzyny, dokąd
schroniła się w r. 1541, ponieważ pobyt w Rzymie uniemożliwiły jej zamieszki
polityczne, wywołane przez jej brata Ascania.

Oto jeden z nich:

»Magnifico Messer Michelangiolo! Nie odpisałam wcześniej na Wasz list,
który był, rzecz można, odpowiedzią na moje pismo. Miałam bowiem uczucie,
że jeśli dalej będziemy prowadzili tą korespondencję — ja czyniąc zadość
mej powinności, a Wy swej uprzejmości — wówczas ja będę tu zmuszoną
opuścić kaplicę św. Katarzyny i towarzystwo tych pobożnych sióstr, które się
w oznaczonych godzinach zbierają na modlitwę, Wy zaś porzucicie kaplicę
św. Pawła i pozbawicie się możności rozmawiania od świtu do zmroku z wła-
snymi obrazami, które swymi naturalnymi akcentami (*con i loro naturali
accenti*) przemawiają do Was nie mniej żywo, jak tu mówią do mnie naj-
bardziej cielesne osoby z mego otoczenia. Mogłoby więc zagrozić nam nie-
bezpieczeństwo, że ja sprzeniewierzę się oblubienicom, a Wy namiestnikowi
Chrystusa. Gdy ponadto jestem przeświadczoną o Waszej trwałej przyjaźni

i o niezmiennem przywiązaniu, które Was łączy ze mną węzłami chrześcijańskiej wiary, sędzę, że mogę nie domagać się zbyt licznych dowodów na to w Waszych listach. Przystoi mi raczej czekać i pamiętać o tem, bym w ważnej chwili mogła Wam przyjść z pomocą. A tymczasem zanoszę modły do tego Pana, o którym przed mym odjazdem z Rzymu mówiliście mi z takim zapałem i z taką pokorą, abym po powrocie zastała w Waszem sercu obraz Jego tak odrodzony i tak pełen życia w prawdziwej wierze, jak ten, który namalowaliście w mojej »Samarytance«.

Polecam się stale Wam, jak nie mniej Waszemu Urbinowi. Z klasztoru w Viterbo, 20 lipca (1542).

La Marchese di Pescara.

To nawoływanie do żarliwości religijnej, skierowywanie umysłu przyjaciela w Chrystusie ku rzeczom wiary i zbawienia jest nieprzerwanie dominującym tonem w listach Vittorii. Zawsze występuje ona jako gorąca katoliczka, która podjęła się misji nawrócenie pogańskiego wielbiciela Platona. Nie zapomina nawet przypomnieć mu, że wobec Boga sława jego jako twórcy, jest znikomością taką, jak wszystko doczesne.

»Do takich wyżyn doszła sława, którą Wam zjednała Wasza doskonałość w sztuce, że nigdy nie uznalibyście jej za podległą zniszczeniu, czy to przez czas, czy przez cokolwiek innego, gdyby serca Waszego nie przeniknęło to boskie poznanie, które Wam mówi, że sława ziemską, choćby jak najdalej sięgała, przecież znajdzie swoją drugą śmierć«. (Campori Nr. XIII.)

W miarę jak posiew religijny przyjmował się i coraz głębsze zapuszczał korzenie w duszy Michała Anioła, rosła serdeczność Colonne dla niego. Rysunek »Ukrzyżowanego«, który jej mistrz ofiarował, był dla niej dowodem ostatecznego i zupełnego powrotu jego na łono Chrystusa. Nazywa go już teraz, nie jak dawniej »Magnifico Messer M.«, ale *cordialissimo mio Sre Michelangiolo* i pod wpływem radosnego uniesienia pozwala sobie jedyny raz na żywszy wyraz uczucia. Ale i w tym wybuchu utrzymuje się w spirytualnej sferze religii:

«...A potem muszę Wam powiedzieć, jak niewymownie cieszy mię to, że anioł po prawej jest o wiele piękniejszy. Bo ten św. Michał, drogi Michelangelo, postawi Cię w dniu Ostatecznym po prawicy Boga«. Co do mnie, nie mogę Wam nic innego napisać, jak tylko, że zanoszę prośby właśnie do owego *dolce Christo*, którego tak pięknie i tak skończenie przedstawiliście, żeby Wam łaski takiej dostąpić pozwolił. Rozporządzajcie więc mną, jak czemś, co Waszem jest zawsze i wszędzie. (Campori Nr. XVI.)

Gdy u Colonne widzimy radość z nawrócenia Michała Anioła, u niego spostrzegamy bezgraniczną wdzięczność dla duchowej przewodniczki za ukazanie mu nieomyłnej drogi, po której miał iść przez resztę dni swego życia.

»To na prawo, to na lewo zwracając krok, zapytuję siebie, czy, zmieniając drogę, znajdę zbawienie. a serce, wahając się pomiędzy grzechem a enotą, dręczy mnie i ubezwładnia. Jestem jako człowiek, który dlatego, że niema nieba za przewodnika, na każdej ścieżce błądzi i nie dochodzi do celu. Podaję Ci, Pani, białą kartę, byś Ty napisała na niej swe święte myśli: niechaj one uwolnią mnie od złudzeń miłości, niechaj mi pobożność ukaże prawdę. Pragnę, by dusza moja tak się zahartowała, by już niemożliwym stał się dla niej powrót do dawnych błędów. Pragnę, by ślepotą w ciągu tej odrobiny życia, która mi pozostaje, mniej mi przesłaniała oczy. O *alta e diva donna*, proszę Cię, rozwiąż mi wątpliwość, czy większa jest w niebie radość ze skruszonego grzesznika, czy ze sprawiedliwego« (Madrygał 5. Guasti).

Dzieło nawrócenia spełniło się. Poganin, wielbiciel greckiego piękna, korzył się i kajał u stóp krzyża. A potępiwszy całą swą przeszłość, tak stracił wiarę w siebie, że już nie miał odwagi iść dalej o własnych siłach, ale z ufnością dziecka składał swe losy w ręce chrześcijańskiej Sybilli.

Gdy Vittoria Colonna umarła (w r. 1547), Michał Anioł odczuł jej śmierć jako stratę najlepszego przyjaciela, opiekuna i kierownika. W czterech sonetach, na jej zgon napisanych, powtarza się ciągle skarga na samotność, opuszczenie i bezsilność. Z węglem wygasłym porównuje swe serce poeta. Jeszcze w trzy lata potem (1 sierpnia 1550) pisał do Fattucciego: »...posyłałam Wam jeden z mych utworów, poświęconych Marchezie di Pescara. Sprzyjała mi niezmiernie, a i ja nie mniej byłem jej oddany. Śmierć zabrała mi wielkiego przyjaciela. (*Morte mi tolse uno grande amico.*) Tem słowem Michał Anioł sam określił najlepiej swój stosunek do Vittorii.

Duch jej unosił się do grobu nad genialnym starcem. Powrót do wiary był trwałym. Lecz wiara dla namiętnego temperamentu Michała Anioła nie mogła być czezą abstrakcją. Tylko miłość zdolną była utrzymać go w tych nadobłocznych sferach. Pragnienie idealnej miłości pozostaje, jak dawniej. Zmienia się tylko jego przedmiot. W miejsce człowieka wstępuje Chrystus, w miejsce Erosa *il divine Amore*:

»Spraw, bym wszędzie Cię widział. Gdy blizkim będę tego, by zapłonąć dla ziemskiego Piękna, spraw, by ten ogień przy Tobie zagaśł. Jak niegdyś tamta miłość żary we mnie wzniecała, tak teraz dla Ciebie tylko chcę gorzeć o *Signor mie caro*« (Son. 72 Guasti).

Powracają dawne apostrofy do »świętych oczu«, powraca błaganie o wzajemność, bez której miłość nie jest zupełną:

»Chcę niepodzielnie w Tobie jednym utonąć. Lecz papier kłamie, pióro mówi co innego, niż czyni. Chciałbym Cię kochać, lecz nie mogę. Więc rozdrzeż zasłonę, niech rozpadnie się mur, który mię dzieli od Ciebie«. (Son. 73.)

W błaganiach o zbawienie brzmi nuta namiętnej niecierpliwości:

»*Io parlo a te, Signor!* Bez krwi Twej nie masz zbawienia! Ulituj się

nademną. Wszak i ja w Twym zakonie urodziłem się. Dla Ciebie nie nowina przebaczać grzesznikom. Kiedyż nadejdzie zbawienie, które nam przyrzekłeś? Cóż po świetle, gdy umrzemy, zanim zaświeci? Gdy nie okażesz Swej łaski. na darmo krew Twoja płynęła!» (Son. 96 i 69, Guasti.)

To rozpaczne wzywianie miłości Bożej ogarnia całą istotę twórcy. Wszystkie inne, dawniej tak ukochane cele, zapadają się w nicość. »Idole sztuki, idole miłości« są już teraz tylko »bajkami tego świata«. Pozostaje jako jedyna siła, która utrzymuje życie w gasnącej duszy, pragnienie zjednoczenia się z Chrystusem.

Krucha łódź mego życia poprzez morskie dale
W swej wędrówce tułaczej do portu przybyła,
Kędy ją zapytają: »powiedz, jakoś żyła,
Sprawę zdam, czyś jest w grzechu, czyli w dobra chwale?»

Teraz duch mój poznaje, w jakim złudy szale
Błądziła mej fantazyi czarodziejska siła,
Która mi w idol władczy sztukę przemieniła
I oną tęsknicę, co rodzi ból i żale.

W mgłę się rozwiąłeś marna, śnie mój o miłości,
Cudowny szczęścia śnie! Dziś śmierć się ku mnie zbliża,
Podwójna, jedna ciało, druga duszy wroga.

Ni pędzel, ni dłuto nie wlewa już radości
W mą duszę, żadną tylko ukochania Boga,
Co ku światu ramiona swe wyciąga z krzyża.

(Do Vasarego; *Giunto è già'l corso della vita mia...* 1554, G. 65. F. CXLVII).

Jak niegdyś narodziny ziemskiej miłości, tak teraz umiłowanie Chrystusa działa ożywczo na poetycką twórczość Michała Anioła. Pod wpływem tej chrześcijańskiej egzaltacji ducha powstaje szereg utworów, które należą do najpiękniejszych, jakie poezya religijna wydała.

Buonarroti nie uważał siebie nigdy za zawodowego poetę. Tworzył wyłącznie z wewnętrznej potrzeby, pod naporem gwałtownie wezbranego uczucia. Nie pisał dla publiczności, ale dla siebie, co najwyżej dla osób sobie najbliższych. Poezje jego powstawały jako fragmenty najosobistszego pamiętnika, w którym wiódł dyalogi z własną duszą. To też jedynie uczuciowa treść tych utworów stanowi ich wielkość. Do doskonałości we władaniu formą poetycką nie doprowadził Michał Anioł nigdy. Wartości jego jako poety nie należy upatrywać w tem, co się składa na zewnętrzny aparat wiązanej mowy. Próżnobyśmy szukali u niego muzycznej dźwięczności rytmu, nieskazitelnosci rymów, piękna wysłowienia, lub sztuki jasnego wyrażania myśli. Przenosiom jego i sposobowi obrazowania także trudno przyznać oryginalność. Dante, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoja, Petrarca są pod tym względem jego wie-rzycielami. Na ich rachunek trzeba zapisać owych »srogich, strzałami rania-

cych Amorów«, owe »w ogniu żyjące Salamandry«, »z popiołów odradzające się Feniksy«, »suche drewna«, »niewolę w więzach miłości« i t. d. Jeden jest tylko ważny wyjątek: porównania i metafory, zaczerpnięte z zakresu sztuk plastycznych i, co jeszcze bardziej znamienne, z zakresu ich techniki. Takie obrazy, jak »postaci, śpiące w łonie marmuru«, które dłuto artysty, posłuszne rozkazowi ducha, powołuje do życia, pojęcie duszy ludzkiej jako modelu, który rzeźbiarz kształtuje, zmienia i poprawia, zanim powstanie dzieło, w żywym wykute kamieniu, przeprowadzenie analogii pomiędzy kowalem, który zapomocą ognia formuje żelazo, a nieśmiertelnym pięknem, które siłą ognia miłości przekształca i odradza duszę — to wszystko jest wyłączną i świetną własnością Michała Anioła. Lecz obrazami tymi nie zawsze umie on władać umiejętnie. Często w ich natłoku gubi się ścisłość myśli. Podobieństwo pomiędzy pojęciami, wprowadzonemu do porównania, często nie wynika prosto i naturalnie, lecz da się dopiero odkryć drogą sztucznej kombinacji. Wszędzie przebija się mozolne łamanie się z formą, trudność znalezienia trafnego wyrazu na określenie uczucia, które, jak przez las dziewiczy, przedzierać się musi przez gąszcze słów. W pogoni za przerośniętymi poeta zapędza się czasem w taką gęstwinię, że wybrnąć z niej już nie może. Wtedy zniecierpliwiony porzuca całą sztuczność, a uczucie wyzwolone wybucha z niepohamowaną mocą bezpośredniej szczerości. Innym razem zdarza się, że sonet pozostaje z tego powodu fragmensem. Podobne nieobliczenie się z technicznymi warunkami tworzenia spotykaliśmy także u Michała Anioła-rzeźbiarza. I tam nieraz statua nie mogła być skończoną z powodu założenia jej w kształtach, przerastających wymiary kamienia. Są jeszcze dalsze pomiędzy plastykiem a poetą analogie, na które niejednokrotnie już zwracano uwagę. Najważniejszą jest ta, że u obu występuje w dziele sztuki namiętne uczucie, potężny afekt, któremu wszystkie szczegóły muszą się pod-



Złożenie do grobu. Obraz malowany na drzewie.
Londyn, National Gallery. (Fot. Hanfstaengl.)



Zmartwychwstanie.

Rysunek kredką w British Museum.

porządkować, często z ujmą dla swej wyrazistości i wykończenia. Jak w sztuce plastycznej, tak i w poezyi treść rozsadza zewnętrzny kształt i swą żywiołową, mocą każe w rzeźbie zapominać o doskonałości formy, a w sonetach, czy madrygałach o jej niedoskonałości. Z poezyi i ze sztuki plastycznej wygląda to samo oblicze jednego człowieka; obie uzupełniają się wzajemnie i razem dopiero dają pełny obraz tragedyi ducha, który, będąc ze wszystkich instynktów i upodobań Hellenem, dzięki przekornemu zrządzeniu losów, skończył na katolickim mistycyzmie i katolickiej ascezie.

Jak poezya Michała Anioła z ostatniego okresu, tak też jego nieliczne już wówczas plastyczne

kompozycje figuralne, owiane są wyłącznie duchem religijnym. Jedyńm ich tematem jest Chrystus i jego męka: Condivi pisze: »Na życzenie Vittorii Colonna wykonał Michał Anioł Chrystusa, którego zdjęto z krzyża. Jego martwe ciało upadłoby do nóg Maryi, gdyby dwaj aniołowie nie przytrzymywali go pod ramiona. Madonna siedzi pod krzyżem z twarzą bolesną, łzami zalaną, wznosi obie ręce szeroko rozpostarte ku niebu, jakby wymawiała słowa, wypisane na trzonie krzyża: »*Non vi si pensa quanto sangue costa!*« (z Dantego). Narysował też z miłości dla niej Chrystusa na krzyżu, nie umarłego, jak Go zwykle przedstawiają, ale o boskim wyrazie twarzy, zwróconej ku ojcu tak, że zdaje się, jakby wołał: »*Eli! Eli!*« Widzi się ciało, nie omdłałe jak u trupa, ale jeszcze żywe, drżące i złamane okrutnym bolem«. Krucyfiks ten spotkał się z najwyższem uznaniem Vittorii: »Nie widziałam nigdy żywszego i bardziej skończonego obrazu i żadną miarą nie zdołałabym opisać, jak umiejętnie i cudownie jest zrobiony. Oglądałam go przy świetle i przy pomocy szkła i lustra, ale wyznać muszę, że nie doskonalszego nie zdarzyło mi się widzieć«. (Campori Nr. XV).

Rysunek ten nie zachował się w oryginale, w zbiorach oxfordzkich znajduje się jednak stara jego kopia, która mimo całej swej niedoskonałości pozwala stwierdzić, że w owym Chrystusie na krzyżu, dał Michał Anioł jedną z najwyższych rzeczy, do jakich doszła sztuka włoska w kierunku przedstawienia

fizycznego i duchowego bólu. Kompozycja jego tak dalece odpowiadała religijnemu poczuciu ogółu, że stała się typową dla całego szeregu krucyfiksów, zwłaszcza w drobnej sztuce plastycznej.

Na rysunkowym pomysłe Michała Anioła opiera się niewątpliwie nieskończony obraz w National Gallery, przedstawiający »Złożenie do Grobu«. Odnosi się to jednak tylko do środkowej grupy: starca podtrzymującego zwłoki Chrystusa i pomagających mu Nikodema i Maryi Magdaleny. Kompozycja przypomina wybitnie Madonnę z umarłym Chrystusem w Palazzo Rondanini, a typ ciała wykazuje analogie z »Sądem Ostatecznym«. Natomiast postaci Maryi i klęczącej kobiety (na pierwszym planie po lewej stronie) zupełnie nie są w stylu Michała Anioła.

Jednym z najdoskonalszych religijnych rysunków Buonarrotiego jest »Zmartwychwstanie« w British Museum. Chrystus o przepysznym ciele, miękko kredką modelowanym, unosi się z grobu, nakształt lotnego obłoku, z zadziwiającą lekkością. Czuje się doskonale, że ta postać nie wisi w powietrzu, ale płynie w górę. A przytem jakaż tu głębia koncepcyi, jaka siła psychicznego wyrazu w ledwie naszkicowanej głowie, tehnącej dostojną wielkością cierpienia!

Z tej samej epoki (od r. 1550) pochodzą ostatnie dzieła rzeźbiarskie Michała Anioła: Złożenie do grobu i Pietà. Nad tą ostatnią zaczął najpierw pracować, lecz wkrótce ją porzucił i wziął się do grupy o podobnym temacie, ale w znaczniejszych rozmiarach i z większą liczbą osób, którą przeznaczał na swój grobowiec. Szczyt trójkątnej kompozycji tworzy brodaty mężczyzna w kapuzie, podtrzymujący martwe, bezsilne ciało Chrystusa. Po bokach, klęcząc, podpierają zwłoki Matka Bolesna i Marya Magdalena. Rozmiary bloku były za małe dla pomieszczenia czterech osób naturalnej wielkości, nadto na marmurze okazały się plamy, a w dodatku z ręki Madonny odpadł palec. To zniechęciło tak Michała Anioła, że rozbił dzieło na kilka kawałków. Później jednak, wskutek



Złożenie do grobu. Rzeźba marmurowa w katedrze florenckiej. (Fot. Brogi.)



Pietà.

Rzeźba marmurowa w pałacu Rondaninich w Rzymie. (Fot. Alinari.)

prośb Francesca Bandina, pozwolił Tyberyuszowi Colcagniemu grupę napowrót spoić i uzupełnić. Pozostawała ona w posiadaniu Bandinów, a w roku 1772 ustawiono ją w katedrze florenckiej w tyle za głównym ołtarzem, gdzie z powodu skąpego światła, mało jest widoczna. Pomimo licznych braków formalnych rzeźba ta przykuwa uwagę siłą ożywiającego ją sentymentu. Jest w niej dziwna, nieznana dawniej u Michała Anioła miękkość i rzewność uczucia. Ani śladu potęgi, tytaniczności, nieodłącznej, jakby się zdawało, od jego imienia. Ta grupa płacze serdecznymi łzami biednego, nieszczęśliwego człowieka. Skarży się w niej i niemal o litość błaga słabość samotnego starca, o którego ciało upomina się już grób.

Jeszcze większe wrażenie niemocy, chorobliwego smutku, zmęczenia, wywiera ledwie zaczęta Pietà, którą odkryto w XVII wieku w podziemiu i ustawiono w podwórzcu pałacu Rondaninich przy Corso Umberto. Trudno opisać zdumienie, jakie ogarnia na widok tej rzeźby. Nie chce się wierzyć, że z pod dłuta twórcy Mojżesza wyszło to wątłe, wychudzone, bezsilne ciało Chrystusa, ta Matka zbiedzona, drżąca, słaba, która jakimś dziwnie wzruszającym, nerwowym, skrępowanym ruchem tuli do piersi zimnego trupa syna! Michał Anioł to, czy... Vigeland?

Takimi minorowymi, rzewnymi tonami kończy się sztuka człowieka, którego *terribilità*

budziła niegdyś grozę i niesamowity lęk.

Zasadniczy przełom w duszy Michała Anioła dokonał się dopiero po śmierci Vitorii. Zdaje się, jakby strata tej ostatniej pocieszycielki złamała w nim siłę życiową. Jak długo ona żyła, mimo wszystkich rozterek wewnętrznych utrzymywał się w dawnej krzepkości i teźyznie.

Takim nieugiętym i pełnym mocy przedstawia się Michał Anioł w książce, którą w r. 1548 napisał Francisco de Hollanda p. t. »Cztery rozmowy o malarstwie, prowadzone w Rzymie w r. 1538«. Ten portugalski malarz-miniaturowy i architekt odbył z polecenia swego króla podróż artystyczną do Włoch celem studyowania malarstwa i sztuki fortyfikacyjnej. W ciągu dłuższego pobytu w Italii pozawiazywał stosunki z licznymi artystami. Znakomity

illuminista Giulio Clovio, Bandinelli, Sebastiano del Piombo, Perino del Vaga, Valerio Vicentino należeli do koła jego dobrych znajomych. Zetknął się także z Michałem Aniołem, któremu, jak wszyscy, największą cześć okazywał. Po powrocie do ojczyzny napisał traktat o malarstwie, ubrany w formę dyalogów, w których między innymi biorą udział także Michał Anioł, Vittoria Colonna, oraz wybitny humanista i polityk Lattanzio Tolomei. Dyalogi te opierają się na rzeczywistych rozmowach, które toczyły się pomiędzy wymienionymi osobami w Rzymie, w kościele San Silvestro na Kwirynale, gdzie Vittoria przysłuchiwała się naukom sieneńskiego kaznodziei, Fra Ambrosia, a po skończonych praktykach religijnych wszczyną z przyjaciółmi pogadankę o artystach i sztuce. Jasnym jest, że Hollanda, który swój traktat napisał w dziesięć lat później, nie przytacza tych rozmów dosłownie, treści ich jednak nie można zaprzeczyć autentyczności, choćby dlatego, że wiele zapastrywań i uwag przetrasta znacznie swą doniosłością niezbyt ponad przeciętność wyrastającą inteligencję autora dyalogów. Na szczególną uwagę zasługują ustępy, które zawierają bystrą charakterystykę Michała Anioła, daną słowami Vittorii lub samego mistrza.

»Przyjaciele wasi — mówi markiza do Buonarrotego — stawiają was samych o wiele wyżej, niż wasze dzieła, a ci, którzy znają tylko wasze dzieła, a nie was samych, znają to tylko z was, co mniej jest doskonałem. Podziwiam zawsze, jak umiecie odsunąć się od świata i od bezcelowych rozmów. Wymówić się od żądań wszystkich tych książąt, którzy domagają się obrazów waszego pędzla, aby módz pracować nad jedynem wielkiem dziełem, które jest zadaniem całego waszego życia«.

Nawiązując do słów Vittorii, wygłasza Michał Anioł obronę swego samotnego życia, tak głęboką, że podpisałby się pod nią niewątpliwie każdy z genialnych samotników XIX wieku, Ibsen czy Nietzsche:

»Tysiące głupich zarzutów robią ludzie wybitnym artystom; mówią, że są dziwakami, że trudno zbliżyć się do nich, że nie można z nimi żyć. Tymczasem nikt nie jest tak naturalnym i tak naprawdę człowiekiem, jak wielki artysta... Nie przeczę, że malarze mają pewne dziwactwa, zwłaszcza tu, w Italii, gdzie maluje się lepiej, niż gdziekolwiek na świecie. Jakże można jednak żądać od artysty, który cały tkwi w swej robocie, aby miał czas i ochotę bawić znudzonych ludzi«. Co prawda, mówi dalej Michał Anioł, tylko szczególnie ważny cel życiowy usprawiedliwia życie samotne. »Jeżeli sobie jakas miernota, nie mająca żadnych dążeń, wyobrazi, że na samotności polega najwyższe szczęście, to niech go przyjaciele bez żalu pozostawią jego losowi. Są bowiem artyści i artyści. Lecz twierdę, że artysta, który zamiast mozolnie wypracowywać swą sztukę, by odpowiedzieć jej najwyższemu zadaniom, schlebia upodobaniom szerokiej publiczności, który w swym indywidualnym charakterze nie ma żadnej odrębności, żadnego dziwactwa, czy jak się to w świecie nazywa,

że artysta taki nigdy nie będzie niezwykłym duchem. Zapewne, tych, co należą do przeciętnego tłumu artystycznego, nie potrzeba szukać z latarnią; tacy stoją gotowi na zawołanie na wszystkich targowicach całego świata».

Lepiej scharakteryzować Michała Anioła, aniżeli on to sam uczynił w powyższych słowach, nie zdoła chyba najzdolniejszy krytyk.

Nie mniej znamienne są zapisane przez Hollandę poglądy Buonarrotego na malarstwo flamandzkie. Sąd jego o tej sztuce wypadł bardzo surowo: »Obrazy flamandzkie mogą się ludziom pobożnym podobać bardziej, niż wszystko, co się w Italii maluje. Podczas gdy malarstwo włoskie nigdy widzowi łez nie wyciska, flamandzkie działa tak, że łzy leją się potokami. Widzą w niem piękno kobiety, zarówno bardzo stare, jak i bardzo młode, mnichy i zakonnice. Lubi ono oszukiwać oczy, przedstawiając różne rozweselające przedmioty i ludzi takich, o których nie można złego słowa powiedzieć: świętych i proroków. Zwykle nagromadzają ci malarze rozmałą tandetę, stare mury, zielone łąki, cieniste drzewa, rzeki, mosty i to wszystko nazywa się krajobrazem, do którego tu i ówdzie doczepia się ludzkie figurki. A chociaż może to bawić niejedno oko, wszakżeż niema w tem ani rozumu, ani sztuki, ani symetrii, ani proporcji, ani doboru, ani wielkości. Malarstwo flamandzkie chce dać wiele rzeczy tam, gdzieby już jedna ważna wystarczyła i z tego powodu żadnej nie doprowadza do doskonałości«.

Gdy się czyta te słowa, nie można wyjść z podziwu, że jeszcze dziś istnieją malarze, którzy kruszą kopie w obronie fotograficznie wiernego naśladowania natury i nie są zdolni pojąć z takim naciskiem przez Michała Anioła podniesionej potrzeby przebrakowywania, komponowania materyału, dostarczonego przez zmysłowe doświadczenie. Przed wiekami lepiej rozumiano we Włoszech, że natura dopiero wtedy staje się sztuką, gdy zostanie ujęta w ramy indywidualnego stylu.

Ostatnie lata Michała Anioła mało zawierają efektownego materyału dla biografa, lubiącego bawić czytelnika barwnym opisem anegdotycznych szczegółów. O ile życie jego bogatem było w zdarzenia wewnętrzne, o tyle nie obfitowało w ciekawe wypadki zewnętrzne. Otoczony powszechnem uwielbieniem, doznawał od osób najwyżej położonych czci takiej, do jakiej tylko udzielni książęta przywykli, lecz nie przywiązywał do tego żadnej wagi i pędził dni swe zdala od ludzi, oddany rozmyślaniom, poezji i snuciu artystycznych planów. Na życie prywatne mistrza w tym okresie rzuca dość jasne światło bardzo ożywiona, od r. 1540 trwająca korespondencya jego z bratankiem Lionardem, który przebywał w Florencji. Biedny ten młody człowiek ciężkie nieraz musiał przechodzić chwile ze swym genialnym stryjcem. Michał Anioł

kochał go po ojcowsku, troszczył się o jego byt materyalny, udzielał mu życzliwych rad w sprawie zakupu domu i ożenku, obsypywał podarunkami żonę jego Cassandrę, cieszył się niezmiernie, gdy został dziadkiem i żywo interesował się wnukiem, lecz nie umiał hamować wybuchów złego humoru i zgryźliwości, która często dawała się Lionardowi dobrze we znaki. Nic mu się w bratanku nie podobało. Gdy ten zaniepokoił się wiadomością o chorobie stryja, spotkał się z zarzutem, że czyha na jego śmierć, by jak najprędzej przyjąć w posiadanie spadku. Gdy innym razem zapowiedział swój przyjazd do Rzymu, odpisał mu Michał Anioł: »Przyjedź później, nie mam teraz czasu bawić się z wami. Mój sługa Urbino dostał urlop i tegoby tylko brakowało, abym dla was sam musiał gotować«. Nawet pismo Lionarda przyprawiało go o irytację. »Gdzieś ty się uczył pisać! Jak tylko zobaczę twoje listy, dostaję gorączki«. Jeden z jego listów rzucił nieczytany do pieca.

W korespondencji Michała Anioła z bratankiem nie mało miejsca zajmują utyskiwania na niegodziwość gospodyń, »którym musi dużo płacić, chociaż żyje nędznie«. To też zmieniały się one, jak w kalejdoskopie. Czytamy o Katarzynach, Łucyach, Vincenziach, Benedettach, Laurach i t. d. Wzruszającym był natomiast stosunek jego do długoletniego służącego i pomocnika kamieniarskiego, Urbina, z którym już kilkakrotnie spotykaliśmy się. Kiedy Urbino ożenił się, Michał Anioł przyjął także jego żonę Kornelię do swego domu i trzymał do chrztu ich syna Michelangela, a śmierć ulubionego sługi (1555) odczuł tak boleśnie, jakby mu rodzony syn umarł. »Dwadzieścia pięć lat służył mi wiernie. A teraz rozstał się z życiem i pozostawił mię w ciężkim smutku. Wolałbym być umrzeć z nim razem, tak bardzo go kochałem. Zasługiwał też na to. Był bowiem dzielnym człowiekiem, wiernym i uczciwym. Przez śmierć jego zostałem jakby bez życia i nie mogę się uspokoić«. Jak bardzo bolał Michał Anioł wskutek straty Urbina, o tem świadczy także sonet jego z r. 1556 do arcybiskupa Raguzy, Ludovica Beccadellego (Guasti 68), napisany w odpowiedzi na list tegoż, zapraszający do odwiedzin:

Tak zawsze duchem mym jestem przy Tobie
I o Urbinie mówię ci ze łzami,
Przybyłby ze mną, gdyby żyw był jeszcze.

Z listów, a także z biografii Vasarego okazuje się, że Michał Anioł nosił się z myślą powrotu do Florencyi, zachęcany do tego zarówno przez Lionarda, jak też przez księcia Cosima, który był dla sędziwego mistrza usposobiony nader życzliwie i niejednokrotnie składał mu dowody wysokiej czci. Zamiar ów spełził na niczem, lecz książę nie poczytał tego Michałowi Aniołowi za złe, i gdy w r. 1560 odwiedził Rzym, przyjął go bardzo serdecznie i spędził z nim kilka godzin na pogawędce o florenckiem życiu artystycznym.

Korespondencya z bratankiem urywa się z końcem r. 1563. Ostatni, a przynajmniej ostatni zachowany, list do Lionarda brzmi w całości następująco:

»Lionardo! Otrzymałem Twój list ostatni i dwanaście serków (*mazzolini*) bardzo dobrych; dziękuję Ci za nie. Cieszę się, że się Wam dobrze powodzi. podobnie też dzieje się ze mną. Nie odpisywałem przez dłuższy czas na Twój list, bo ręka odmawia mi posłuszeństwa. Teraz więc każę pisać innym, a sam podpisuję. Nic zresztą niema u mnie nowego. W Rzymie d. 28 grudnia 1563.

*Io Michelangiolo Buonarroti.**

Dziwnie bolesne wrażenie! Ta ręka drogocenna, sprawczyni tylu żywych cudów, która przed niewielu jeszcze laty — jak opowiada Błażej de Vigenère — umiała »w ćwierć godziny więcej odłupać kawałków bardzo twardego marmuru, niż trzech młodych kamieniarzy razem w trzy razy dłuższym przeciągu czasu«, teraz nie mogła nawet utrzymać pióra!

Już od r. 1546 nie przyjmował Michał Anioł żadnych chociażby najbardziej zaszczytnych zamówień. I tak odmówił wyrażonemu w odręcznym piśmie Franciszka I życzeniu pozyskania jakiegokolwiek dzieła mistrza, podobnie jak w r. 1559 prośbie Katarzyny Medycejskiej o wykonanie pomnika konnego Henryka II. Gdy Pius IV zamówił u niego grobowiec dla brata swego, markiza di Marignano, Buonarroti sporządził tylko szkic, z którego skorzystał później Leone Leoni w pomniku, znajdującym się w katedrze medykańskiej.

W ostatnim, prawie dwudziestoletnim okresie życia, zajmował się Michał Anioł niemal wyłącznie tylko pracą na polu architektury. Dotychczasowa jego działalność dawała mu niejednokrotnie sposobność do pomysłów architektonicznych. Zarówno grobowiec Juliusza II w pierwotnym swym planie, jak i grobowce i kaplica Medycejska pozwalają ocenić, w jakich kształtach zmysł architektoniczny Buonarrotego się ujawniał. W wyższym jeszcze stopniu odnosi się to do fasady kościoła S. Lorenzo. We wszystkich tych dziełach jednak architektura zajmowała miejsce podrzędne, miała tylko znaczenie tła, przeznaczonego to do ujęcia rzeźb i spotęgowania ich wrażenia. Dowodzą tego liczne rysunki i szkice, przechowane w zbiorach oxfordzkich, w Muzeum Brytyjskiem, w Uffiziach i w Casa Buonarroti. To przyznawanie przewagi elementowi rzeźbiarskiemu wywarło wpływ na późniejsze ukształtowanie się architektonicznej wyobraźni Michała Anioła. Tem wyjaśnia się widoczna w jego budowach tendencja do silnych kontrastów światła i cienia, oraz niechęć do bogatego ornamentowania płaszczyzn, tłumacząca się dążeniem do nierozpraszania uwagi widza, która miała skupiać się przede wszystkim na rzeźbach.

Problem ściśle architektoniczny miał Michał Anioł do rozwiązania dopiero z chwilą podjęcia się budowy biblioteki S. Lorenzo. Jak wiadomo, pozostawił ją nieskończoną. Dekoracja ścienna westybulu oraz schody, wiodące do właściwej biblioteki, opierają się w każdym razie na jego pomysłach. Tu, jak wszędzie, wielkość Michała Anioła jako architektki polega na ściśle osobistym charakterze jego budowli. Jak rzeźbą czy malarstwem, tak też archi-

tekturą posługiwał się w celu uzewnętrzniania swych stanów psychicznych, a przynajmniej stałego duchowego kierunku, zmierzającego do monumentalności, do rzeczy w wielkim stylu. Budowie jego działają harmonią potężnych mas i prostotą ich układu. Jako kompozytor wielkich stosunków przestrzennych nie ma Michał Anioł wielu równych sobie. I na tem polu zaznacza wyraźnie swą oryginalność. Swych tektonicznych proporcji nie odtwarza z obcych wzorów, nie czerpie ich nawet z architektury starożytnej, ale wyłącznie z własnych pomysłów. I tak nie przejął z klasycznego budownictwa zasady organicznej jednolitości konstrukcji, ale, jak w rzeźbie kontrapostem, tak tu działał głównie zasadniczymi kontrastami: mas pogrążonych w świetle i cieniu, party cofających się i wysuniętych na zewnątrz, części górnych i dolnych, płaszczyzn środkowych i narożnych. Zajęty monumentalnem komponowaniem całości, mniejszą zwracał uwagę na konstrukcyjną logikę szczegółów. Postępował z niemi zupełnie samowolnie. Dlatego krytycy, którzy mają przed oczyma ideał architektury greckiej, zarzucają mu, że te szczegóły pod jego rękami przybrały kształty zupełnie zdzieczale i później służyły rozmaitym barokowym mistrzom brawury jako usprawiedliwienie ich najbardziej rażących zwyrodnień.

Burckhardt przytacza właśnie Laurenzianę jako typowy przykład umyślnego pogwałcenia wszelkiego poczucia form szczegółowych. Wprowadził tu Buonarroti po raz pierwszy ślepe okno, o charakterystycznych, do połowy żłobkowanych, ku dołowi zwięzających się węgarach, słupy bliźnie, wciśnięte w głąb ściany, jak gdyby w wązkie skrzynie, i nie nie podtrzymujące, a więc wyłącznie ornamentacyjnie użyte, olbrzymie wsporniki. Gzymsy o ostrych, kanciastych profilach, bazy i głowice kolumn, utworzone prymitywnie, bez żadnych łągodzących przejść, rezygnują z wszelkiej subtelności wykonania. Górne partie pozostały niewykończone. Schody, zbyt stromo się wspinające, wybudował w 1558 Vasari na podstawie małego glinianego modelu, który Michał Anioł przesłał Ammanatemu.

Pierwszą budową rzymską, do której przyłożył ręki Buonarroti i dowiódł swych niepospolitych zdolności architektonicznych, był pałac rodziny Farnese. Zaczął go Antonio da San Gallo i doprowadził w roku 1544 fasadę aż do wysokości gzymsu głównego. W tem stadium budowa utknęła głównie wskutek druzgocąco ujemnego sądu, jaki Michał Anioł wydał o projekcie Antonia. Zarzucił mu złe proporcje, pomieszanie i spaczenie wszystkich trzech stylów antycznych, orzekł, że gzyms taki uciskałby budowę, słowem odsądził go od wszelkiej wartości. Wobec tego papież rozpiął konkurs, a w końcu powierzył robotę Michałowi Aniołowi (w r. 1546), który, wypróbowałszy najpierw swój pomysł zapomocą dużego, na 3 m. wysokiego modelu, wywiązał się z zadania w sposób mistrzowski. Gzyms, wieńczący pałac Farnesów, należy obok takiegoż gzymsu na pałacu Strozziach w Florencyi, który przed wiekiem wykonał Cronaca, do rzeczy najświetniejszych, jakie w tym zakresie sztuka włoska wydała. O ile, jako całość, robi imponujące wrażenie siły i śmiałości,



Palazzo Farnese.

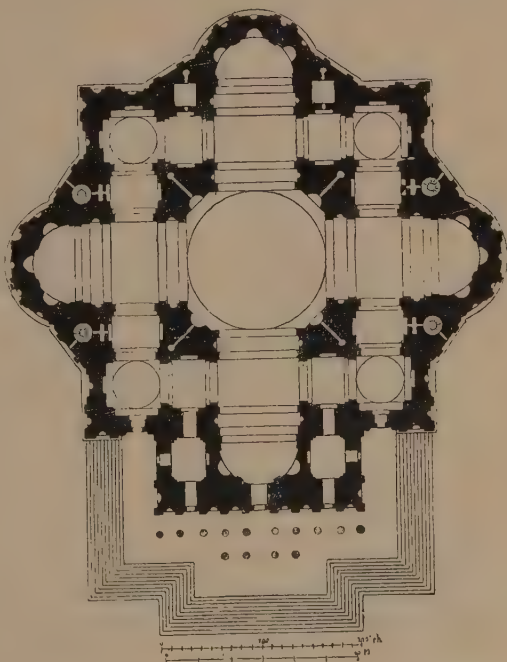
o tyle w szczegółach zadziwia niespotykaną zresztą u Michała Anioła troskliwością w przemyśleniu szczegółów, zużytkowaniem najlepszych klasycznych przykładów i delikatnością w łagodzeniu przejść. Fryz łączy się zapomocą ząbków z głównymi członami gzymsu, w którym na pierwszy plan wybijają się energicznie zaakcentowane modyliony (krokiewnice) i sima, ozdobiona dwiema maskami. Po śmierci da San Galla wykonał jeszcze Michał Anioł drugie piętro podwórza pałacowego, używając w nim motywu okien, o kształtach znanych z Laurenziany, i pilastrów, z których wyskakują płaskie słupy. Szczegół wzięty z teatru Marcellusa, na którym wzorował się także Antonio w architekturze dolnych części.

Tak gzyms główny, jak i górną partję dziedzińca projektował tylko Michał Anioł, samą budową kierował Vignola.

W r. 1547 objął Buonarroti w spadku po Antoniu da San Gallo, zmarłym w jesieni poprzedniego roku, dalszą pracę nad najważniejszym dziełem architektury włoskiej, które od czasów Juliusza II stanowiło główny przedmiot troskliwości papieża w kierunku artystycznym: budowę kościoła św. Piotra. Po Bramantem, który dał pierwszy i zasadniczy plan świątyni, ofiarowywał

kolejno cały szereg najwybitniejszych artystów swe siły temu olbrzymiemu przedsięwzięciu: Giuliano da San Gallo, Fra Giocondo, Raffael, Baldassare Peruzzi, wkońcu Antonio. Mimo to budowa niewiele postąpiła naprzód. W chwili, kiedy Michał Anioł do niej przystąpił, znajdowała się w takim stadium, że twórczości jego było jeszcze całe niemal pole do działania pozostawione. Sędziwy mistrz przedstawił papieżowi plany, a otrzymawszy ich zatwierdzenie, 1 stycznia 1547 jako dożywotni »*Commissarius, Praefectus Operaricrum et Architectus*« kościoła św. Piotra rozpoczął swe mozolne, a jak się wkrótce okazało, z tysiącem przykrości połączone czynności. Podjął się tego trudu wyłącznie w poczuciu religijnego obowiązku, w chęci ekspiacji swej dawnej, »pogańskiej« sztuki, a pragnąc także na zewnątrz zaznaczyć, że pracuje wyłącznie na chwałę bożą, nie przyjmował żadnego wynagrodzenia.

Michał Anioł, który na kilka miesięcy przedtem (20 marca 1546) został wpisany na Kapitolu do księgi obywateli rzymskich, a tem samem jeszcze ściślej związany z nową ojczyzną, otrzymał, jako architekt, pełnomocnictwo niezwykle obszerne. Uwolniono go od obowiązku składania rachunków i od wszelkiej wogóle odpowiedzialności i upoważniono do budowania według własnego uznania, oraz do burzenia części już postawionych, jeśli to uzna za stosowne, a wreszcie przyznano mu wyłączne prawo przyjmowania i oddalania pomocników i robotników. Takie uprzywilejowane stanowisko naraziło go na niechęć i zawiść zarówno ze strony podległych budowniczych, jak i ze strony duchownych zarządców kościoła. Pierwsi, uważając Buonarrotiego za dyletanta w architekturze, który ich niesłusznie chleba i sławy pozbawia, niechętnie poddawali się jego rozkazom. Z pośród tych »*ladri e furfanti*«, jak ich Michał Anioł w irytacji nazywał, szczególnie bezecnym warchołem okazał się Nanni di Baccio Bigio, który nie cofał się przed najbezczelniejszą potwarzą i najbardziej zmyślonymi zarzutami, byle tylko utracić kierownika budowy, nielubianego przez wszystkich podwładnych za nieskazitelną uczciwość, uniemożliwiającą im wszelkiego rodzaju cygaństwa. Nanni miał nadto swoje osobiste powody: zaślepiony megalomanią marzył o tem, by zajęć miejsce potężnego przeciwnika, Ale



Rzut poziomy kościoła św. Piotra, według planu Michała Anioła.

jego intrygi, podobnie jak późniejsze płaszczenie się przed Buonarrotim, smutnie się dlań skończyły, został bowiem przez Piusa IV (1559) sromotnie od budowy napędzony.

Niemniej gorliwie zatruwali życie Michałowi Aniołowi księża, zarządzający kościołem, którzy nie mogli przeboleć utraty wpływu na kierownictwo budowy i ograniczenia swej władzy. Szły więc raz po raz skargi do papieży, że Buonarroti po barbarzyńsku rujnuje i burzy wszystko, co już zbudowano, tak, iż wkrótce nic nie zostanie, to znów, że jest nieudolnym, bo jedna z kaplic będzie niemal zupełnie ciemną (nie wiedzieli, że światło miało padać także z góry) i t. d. Wszystkie te przeciwności byłyby niewątpliwie skłoniły Michała Anioła do porzucenia dzieła, które mu zamącało spokój ostatnich lat życia, gdyby nie przeświadczenie, że pracuje i cierpi z woli Boga, który mu w swej łaskawości dozwolił spełnić tę odkupiającą ofiarę. Wytrwał więc na stanowisku do końca, mimo to, że następcy Pawła III, który zmarł w 1549, Juliusz III, Marceli II, Paweł IV Caraffa i Pius IV nie byli dlań tak życzliwie usposobieni, jak Farnese, i nie ufali mu tak bezgranicznie. Przyjaciele mistrza, głównie Cavalieri i kardynał Ridolfo da Carpi, bojąc się, aby śmierć nie zaskoczyła go, zanim zdoła doprowadzić budowę tak daleko, iżby nikt już później nie mógł jej zmienić, nakłonili go w r. 1557 do wykonania w glinie małego modelu kopuły, według którego sporządził Giovanni Francese większy drewniany, dotąd zachowany. Pomimo rosnącego braku sił, zjawiał się Michał Anioł często na swoim mule na placu św. Piotra i osobiście doglądał robót, chociaż osłabione oczy nie pozwalały mu już dokładnie dojrzeć tego, co się działo na górnych piętrach. Pięknie pisze Springer, że »kto dziś widzi, jak kopuła św. Piotra lśni w czystym, niezamąconym blasku i uroczyscie unosi się nad ziemią, nie przeczuwa, jaka gorycz duszy i jaka udręka towarzyszyła jej stworzeniu«.

Michał Anioł uważał się za wykonawcę »*esecutore*« pomysłów Bramanta, które przyjął za podstawę swego planu. Swemu dawnemu wrogowi przyznawał bowiem jako architekcie najwyższe pochwały i wyraził się, że »kto odstępuje od układu Bramanta, jak to uczynił Antonio da San Gallo, ten oddala się równocześnie od prawdy«. Pierwszą więc jego czynnością było usunąć dodatki następców Bramanta, a w szczególności nawy okrężne na trzech końcach krzyża, na którym budowę założono. Nawy te zaprojektował był Raffael, a Antonio nowymi dodatkami jeszcze bardziej skomplikował. Nadto powrócił Michał Anioł do porzuconej po śmierci Bramanta formy greckiego krzyża, przyczem poszedł jednak jeszcze dalej od niego w kierunku jasności i prostoty przez silne skoncentrowanie członów budowy i przez opuszczenie wszystkiego, coby swą drobiazgowością i różnorodnością mąciło jednolitą monumentalność budowy. Myśl jego konstrukcyjna polegała na tem, że cała architektura kulminuje w kopule, która staje się jej punktem centralnym, a cała reszta służy tylko do przygotowania jej, do podkreślenia i spotę-

gowania wrażenia, jakie ona ma wywierać. Komponując swój plan, był Michał Anioł związany tylko czterema głównymi filarami podkopułowymi, których już nie można było usunąć, a tylko należało je umocnić i utrwalić. Filary te otoczył on regularnym kwadratem, który po trzech stronach rozszerza się w półkoliste trybuny, podczas gdy u frontu przytyka doń wprost przedsiień i fasada. W miejscach, w których trybuny występują z kwadratu, umieścił



Kopuła kościoła św. Piotra.

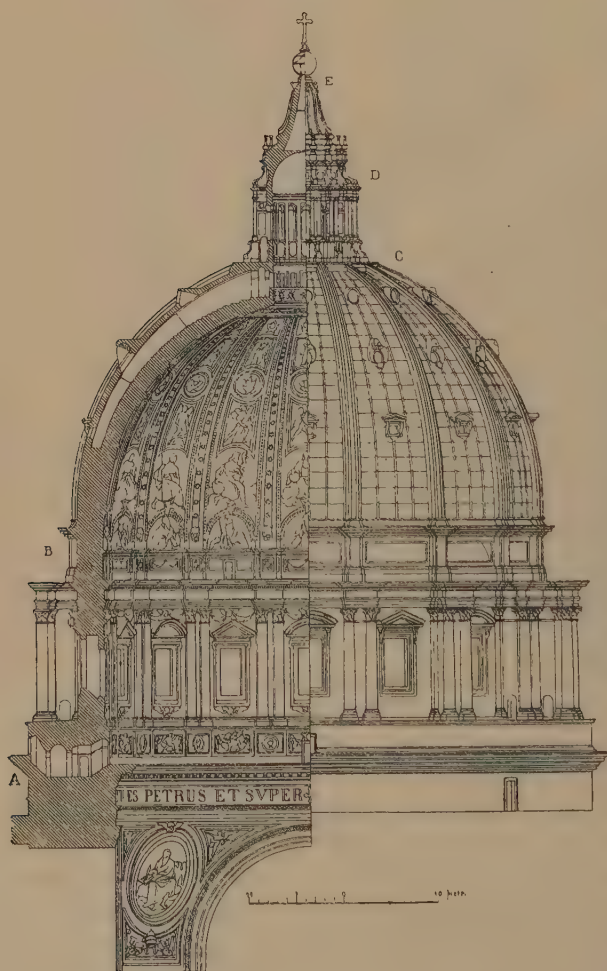
Michał Anioł silne filary w ten sposób, że ich masa mieści się głównie w murze okólnym i na zewnątrz tegoż, wskutek czego przestrzeń wewnętrzna nie zostaje przez to zacieśnioną, a mimo to filary podkopułowe otrzymują pomoc w dźwiganiu ciężaru. To, zdumiewające swą genialną wyrazistością, uproszczenie konstrukcyi jest wyłączną własnością Michała Anioła. Jemu zawdzięcza się wrażenie, które się ma w kościele św. Piotra, że ta budowa tak kolosalna, a jednak w swych ogromnych stosunkach tak łatwa do ogarnięcia,

jest czemś naturalnem, koniecznem, czemś, co inaczej wypaść nie mogło, co wydaje się bardziej wytworem natury, niż dziełem rąk ludzkich.

Do kolosalności i potęgi dążył Michał również w rysunku fasady, znany z sztychów i z fresku w bibliotece watykańskiej. Ze ściany frontowej, ozdobionej dziesięciu korynckimi kolumnami, występuje budowa szczytowa, oparta na czterech kolumnach, a na niej spoczywają attyka, która kończy się balustradą ze statuiami. Jasne jest, że fasada nie miała mieć samoistnego znaczenia, lecz że przeznaczeniem jej było prowadzić oko stopniowo w górę i przygotowywać je na objęcie kopuły, panującej nad całą świątynią. Do tego samego celu służyć miały zaprojektowane przez Michała Anioła cztery mniejsze kopuły nad nawami bocznymi. W ten sposób wzniósł Buonarroti swą idealną

budowę z prawdziwie malarskim poczuciem perspektywy.

Kopuła Michała Anioła, oparta w pomysł na Brunelleska kopule florenckiej katedry, ma w rozpięciu 46·6 m. i jest wyższą, aniżeli w pierwotnym planie Bramanta. Na silnym pierścieniu muru, spoczywającego na czterech filarach, wznosi się najpierw potężny bęben, utworzony z 16 filarów i rozczłonkowany wewnątrz zapomocą pilastrów, pomiędzy którymi mieszczą się duże okna, zewnątrz zaś zapomocą bliźnich kolumn, przez co funkcja dźwigania wyraźnie jest zaznaczoną. Teraz dopiero następuje właściwa kopuła, zakończona wysmukłą latarnią. Sam szczyt wieńczy gałka, opatrzona krzyżem. Zewnętrzna krzywizna kopuły, nie dająca się ująć w żadną ścisłą formułę geometryczną, przedstawia najpiękniejszą linię konturową, jaką zna architektura światowa. Nie



Kopuła św. Piotra. Strona lewa w przekroju pionowym.

zdołano dotąd stworzyć żadnej budowy, któraby wywierała silniejsze wrażenie majestatycznej powagi i spokoju. Kopuła Michała Anioła jest tryumfalną koroną, którą geniusz ludzki włożył na wiekowe dążenia renesansu, od Brunelleska przez Bramanta i Lionarda da Vinci zmierzające do stworzenia ideału świątyni centralnej.

Ukończył kopułę dopiero po śmierci Michała Anioła Giacomo della Porta, w przeciągu dwunastu miesięcy. Buonarroti dożył tylko wzniesienia bębna, oprócz tego za życia jego rozpoczęto i częściowo doprowadzono do końca nawę poprzeczną wraz z czterema filarami pomocniczymi i dwiema trybunami.

Dzisiejszy wygląd kościoła św. Piotra w wielu punktach różni się od planu Michała Anioła. Już bezpośredni jego następcy: Vignola, della Porta i Domenico Fontana dopuścili się drobnych odstępstw, zasadniczą jednak zmianę wprowadził pod naciskiem sfer kościelnych, a wbrew własnemu przekonaniu, Carlo Maderna, a mianowicie powrócił do porzuconej przez Michała Anioła formy łacińskiego krzyża. Maderna jest też autorem barokowej, przeładowanej ozdobami, czysto dekoracyjnie działającej fasady, która dziwnie



Kapitol.

odbija od wnętrza kruchty, skomponowanej przez tego samego artystę, a będącej jedną z najpiękniejszych budowli nowożytnego Rzymu. Bernini wreszcie ujął część placu św. Piotra przed kościołem w sławne kolumnady, które są jego najudatniejszym dziełem w zakresie budownictwa.

Na pracy nad kościołem św. Piotra nie ograniczała się architektoniczna czynność Michała Anioła w Rzymie. Wiele jego pomysłów nie doczekało się wykonania, lub zginęło bez śladu. Pomysłu fontanny dla Belwederu w kształcie skały, z której na rozkaz Mojżesza tryska woda, nie zaakceptował Juliusz III. Plan pałacu dla tegoż papieża przy via Ripetta i rysunki do kościoła S. Giovanni de' Fiorentini (r. 1559) przepadły. Natomiast po śmierci mistrza została dokonana według jego projektu przebudowa Kapitolu, który w swym obecnym imponującym układzie trzech monumentalnych budowli: pałacu senatorów w głębi, a po bokach pałacu konserwatorów i muzeum kapitolinińskiego świadczy o niepospolicie u Michała Anioła rozwiniętej umiejętności ujmowania znacznych przestrzeni w harmonijne ramy architektonicznie ożywionej całości. Kolosalna i wspaniale skonstruowana budowa schodowa na froncie pałacu senatorów odpowiada wiernie projektowi Buonarrotego; według jego też pomysłu ustawionym został na środku placu pomnik konny Marka Aurelego, przeniesiony tu w r. 1538 z Lateranu.

W jaki sposób wywiązał się Michał Anioł z zadania przebudowania term Dyoklecjana na kościół S. Maria degli Angeli, dziś już trudno ocenić, ponieważ nowa przebudowa w w. XVIII zatarła niemal zupełnie ślady jego działalności. Zachował się natomiast w pierwotnym stanie dziedziniec sąsiedniego klasztoru Kartuzów (dzisiaj muzeum), ozdobiony stu kolumnami i melancholijnymi cyprysami, z których grupę środkową przy studni miał Michał Anioł własnoręcznie zasadzić.

Jedną z ostatnich jego prac była Porta Pia (zaczęta w r. 1561), która, (zwłaszcza strona wewnętrzna) spotkała się z najostrzejszymi zarzutami krytyki. Uznano ją za produkt kaprysu twórczego i potępiono jako początek zepsucia sztuki, jako wzór złego i bałamutnego stylu. Nawet jednak tak surowy i bynajmniej dla Michała Anioła nie entuzjazmujący się krytyk, jak Burckhardt, przyznaje, że »wewnętrzne prawo, które sobie twórca sam nałożył, żyje w proporcjach i w lokalnem działaniu na widza form szczegółowych tej budowy, które same dla siebie są zupełnie dowolne. W obrębie samowoli panuje stanowczość, która wydaje się koniecznością«.

Aż do ostatniej niemal chwili pracował Michał Anioł niestrudzenie, o ile mu tylko na to coraz bardziej słabnące zdrowie pozwalało. Duch jego oddawna już unosił się w sferach nadziemskich, obojętny dla spraw tego świata, to też nie wywarł na nim wrażenia hołd, jaki mu złożyła akademia florencka, wybierając go swym przewodniczącym (31 czerwca 1563). Zbliżał się już koniec tego długiego, dostojnego życia, w którym było wszystko, co stanowi szczyt dążeń prawdziwego człowieka... prócz osobistego szczęścia.



Porta-Pia, strona zewnętrzna.

W lutym 1564 zachorował Michał Anioł na uporczywą febrę. W poniedziałek karnawałowy, 14-go tego miesiąca, pisze Tiberio Calcagni: »Gdym dziś szedł przez Rzym, słyszałem od wielu, że Michał Anioł jest chory. Poszedłem więc odwiedzić go i przekonałem się, że mimo deszczu, wyszedł pieszo na przechadzkę. Gdy go zobaczyłem, powiedziałem mu, że źle robi, wychodząc w tak zły czas. »Czego chcecie — odrzekł — jestem chory i nigdzie nie mogę znaleźć spokoju«. Niepewność jego mowy, wzrok i cera twarzy zaniepokoiły mię bardzo o jego życie. Koniec może nie przyjdzie zaraz, ale obawiam się, że jest niedaleko«.

Następnego dnia nie opuszczał już Michał Anioł pokoju. Wierny Cavalieri czuwał odtąd bez przerwy przy jego łóżu i przyprowadził nadto z sobą swego »maestro di scuola«, Camilla d'Arpino, i służącego, Bonifatia d'Acquila. Wszyscy oni pozostawali w mieszkaniu mistrza od wtorku do piątku, wspólnie z Antonim, następcą Urbina, pielęgnując chorego mistrza. Piętnastego lutego polecił Michał Anioł zawezwać bratanka, zalecając mu »ostrożność w podróży, bo drogi są złe«. »Pozostawiłem go właśnie przed chwilą — pisze Daniello da Volterra — kilka minut po ósmej zupełnie przytomnego i spokojnego.

Cierpi tylko na ustawiczną senność. Dręczyło go to tak bardzo, że chciał po południu, między godziną 3 a 4 wyjechać na konną przejażdżkę, jak to zwykle czynił przy dobrej pogodzie. Lecz zimno, ból głowy i osłabienie w nogach nie pozwoliły mu na to. Wrócił więc do kominka i spoczął w fotelu, który stanowczo przenosi nad łóżko«. Gdy choroba w następnych dniach postępowała »zrobił w obecności lekarzy Federiga Donatego i Gherarda Fidelissima, oraz przyjaciół i domowników testament, w pełni świadomości, następującymi słowy: »Duszę moją oddaję Bogu, ciało ziemi, a mienie moje najbliższemu krewnemu«. Potem polecił obecnym, aby mu w chwili śmierci przypominali mękę Jezusa Chrystusa. I tak w piątek, 18 lutego 1564, o godzinie dwudziestej trzeciej (4³/₄ po południu) oddał ducha, by zacząć lepsze życie«.

Skonał na rękach Cavalieriego. Oprócz niego byli świadkami jego śmierci Leone Leoni i Daniello da Volterra. Przyjaciele, wypełniając życzenie zmarłego mistrza, przewieźli zwłoki jego do Florencji, potajemnie, jako towar kupiecki, bo zachodziła obawa, że Rzym będzie się ubiegał o zaszczyt posiadania grobu Michała Anioła. Pochowano go z królewskimi honorami w kościele Sta Croce. Varchi wygłosił mowę pogrzebową. Lionardo Buonarroti wzniósł swemu wielkiemu stryjowi grobowiec, obok którego stoi dziś pomnik Danta.

Z Michałem Aniołem zeszedł do grobu renesans, ta epoka najwspanialszego rozkwitu sztuki, który był widowym kształtem jednego z najśmielszych wzlotów myśli ludzkiej. Wraz z nim skończyło się ostatecznie słoneczne święto ducha, wyzwolonego z sennych obłądów średniowiecznej mistyki do swobodnego rozwoju sił jasnych i świadomych celu, dążących do poddania wszystkich objawów niesklamanej rzeczywistości, pod władanie zdobywczego umysłu. Po nim zaczął się już stanowczo zmierzch bogów, bogów hellenickich, pięknych i radosnych. Już on sam drugą połową swego wewnętrznego życia wkroczył w ciemności posępnych sfer, które, jak całun przygniatających mgieł, rozpiął nad ziemią trwożny instynkt samoobrony przed osobistem znicestwieniem. Klęską jego było, że suggestya środowiska zmusiła go pożądać królestwa nie z tego świata, którem rządzi kara i przerażenie. Był on typowym wyrazem tragedji człowieka renesansu: nad głową jego zawisło, w miejsce starożytnego fatum, kamienne, nieubłagane przykazanie boże, stawiające opętancze widmo potępienia przed oczyma tego, który musiał je przekroczyć, bo tak chciała żywiołowa żądza tworzenia i najgłębsze ukochania jego duszy. Winą tragiczną tego bohatera zapasów o niepodległość ducha ludzkiego jest zwątpienie w swe siły, zachwianie się w wierności dla zdobywanego ideału, wywołane niemożnością natychmiastowego obleczenia go w ciało. Twórczość Michała Anioła była najpierw namiętmem bojowaniem o znalezienie własnej prawdy, a potem rozpaczłą męką wyrzeczenia się jej i męką ukorzenia się przed potęgą, prze-

ciw której buntował się cały rdzeń jego istoty. Jedyne wielkie dzieło jego życia, dzieło walki o moc i dostojęństwo duszy, przybrało kształty tragiczne, a tak olbrzymie, że wobec wagi tej pracy marmurowe dzieła rąk jego wydają się tylko drogocennymi muszlami, które bezbrzeżne morze na brzeg wyrzuciło. Człowiek przyćmiewa w nim artystę. Dlatego zrozumienie i odczucie malowideł i rzeźb Michała Anioła nie oznacza wzbogacenia wiedzy sztuki, ale rozszerzenie wiedzy ducha ludzkiego.

Zmieniły się dziś drogi, które podążamy bez trwogi naprzód, wypracowując sobie nieznana przyszłość nieznużenie, krok po kroku, z wiarą w słuszność sprawy i w skuteczność naszych wysiłków; zmieniły się metody, które wydzieramy nieskończoności jej tajemnice. Ale jak długo trwać będzie żywa myśl człowieka, twórczość Michała Anioła pozostanie zawsze niewzruszonym, prometeicznym drogowskazem, na którego ramionach jaśnieją płomienne, serdeczną krwią cierpienia wypisane słowa: Na wyżyny!

Rzym, Florencyja, Lwów 1906/907.

LITERATURA.

I. Pisma Michała Anioła.

Le lettere di Michel-Angelo Buonarroto, pubblicate coi Ricordi ed i Contratti artistici, per cura di Gaetano Milanese. Firenze, 1875.

Rime di M. A. B., raccolte da Michelagnolo suo nipote. Firenze, 1623, Giunti. (Pierwsze wydanie zupełne, ale całkowicie błędne i dowolnie przerobione, dziś już nie do użycia).

Rime di M. A. B., cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti. Firenze, 1863. (Pierwsze wydanie autentyczne).

Die Dichtungen des Michelangelo B., herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von Carl Frey. Berlin, 1897. (Wydanie najpoprawniejsze i z dotychczasowych najbardziej kompletne).

PRZEKŁADY. Polski: Lucyana Siemieńskiego. Poezye Michała-Anioła Buonarrotego. W Krakowie i Cieszyń, 1861. (Obejmuje 43 sonetów i madrygatów, lecz przeważnie nie nadaje się do użytku, ponieważ za podstawę tłumaczenia służyło sfałszowane wydanie Michelangela młodszego). Nadto przekłady poszczególnych sonetów Edwarda Porębowicza, Adama Łady Cybulskiego i innych. Na język angielski przełożył sonety Michała Anioła (i T. Campanelli) John Addington Symonds. Londyn, 1878. Przekłady niemieckie: Zofii Hasenclever. Lipsk, 1875; Waltera Robert-tornow. Berlin, 1896. Nadto wszystkie poezye M. A. przełożył wierszem białym w swej monografii H. Thode (zob niżej).

II. Zbiory listów, zawierających źródła do życia i twórczości Michała Anioła.

Giovanni Bottari (i Ticozzi): Raccolta di lettere. Milano, 1822.

Giovanni Gaye: Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI. Firenze, 1840. Tom II i III.

Daelli: Carte Michelangiolesche inedite. Milano, 1865.

Sebastiano Ciampi: Lettera di M. B. Firenze, 1834.

Pini: La scrittura di Artisti Italiani. Firenze, 1869.

Les correspondants de M. A. N. I: Sebastiano del Piombo. Wydał Milanese. Paryż, 1890.

Gaetano Milanese: Documenti per la storia dell'arte senese. Siena, 1856. Tom III.

Giuseppe Campori: Lettere artistiche inedite. Modena 1866.

Sammlung ausgewählter Briefe an M. B. Wydał Carl Frey. Berlin 1899.

III. Biografie i pisma współczesne.

Paolo Giovio. Michaelis Angeli vita. Ogłosił ją najpierw Tiraboschi (Storia della lett. ital. tom. IX App. p. 291. Modena 1781), potem Springer w swej biografii i Frey w »Sammlung ausgewählter Biographien«.

Anonymus Magliabecchianus: Ustęp dotyczący Michała Anioła w Freya »Sammlung«.

Giorgio Vasari: Vite degli architettori, pittori e scultori. I-sze wydanie 1550. Przedrukowane w Freya »Sammlung«.

Ascanio Condivi: Vita di Michel-Angelo Buonarroti. Roma, Antonio Blado, 1553. Florenckie wydanie z r. 1746 z notami P. Mariette'a, D. M. Manniego i Ant. Franc. Goriego. — Także w Freya »Sammlung«.

Giorgio Vasari: Vite. Wydanie II z 1568 r. Krytyczne wydanie G. Milanesiego. Florencyja MDCCCLXXXI.

Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris herausg. von Carl Frey, II tom. Wydanie krytyczne ułożone na podstawie wszystkich biografii współczesnych.

Francesco Berni: Opere burlesche. Florencyja, Giunti, 1548.

Benedetto Varchi: Due lezioni di B. V. Florencyja, Torrentino, 1549.

Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Napisane w 1548. Wydał Joachim de Vasconcellos w Quellenschriften für Kunstgeschichte. Tom IX. Wiedeń, 1899.

Donato Gianotti: De' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e'l Purgatorio. Dialoghi. Florencyja, 1859.

Benvenuto Cellini: La vita. (Większa część tej autobiografii była gotową już w 1559, doprowadził ją autor do r. 1562). Pierwsze wydanie Ant. Cochiego w Neapolu, 1728. Ostatnie w 1901. Niemiecki przekład Goethego.

B. Cellini: I Trattati dell'oreficeria e della scultura. Wydał Carlo Milanesi, Florencyja, 1893, Le Monnier.

Pietro Aretino: Lettere, Paryż, 1609.

Esequie del divino M. B., Florencyja, Giunti, 1534. Przedruk, Florencyja, 1875.

Benedetto Varchi: Orazione funerale recitata nelle esequie di M. B. Florencyja, Giunti, 1564.

Leonardo Salviati: Orazione in morte di M. B., Florencyja, 1564.

Giov. Maria Tarsia: Orazione ovvero discorso nelle esequie di M. B. Florencyja, 1564.

Raffaello Borghini: Il Riposo. Florencyja, 1584.

Blaise de Vigenère: Les images de Philostrate. Paryż, 1629.

IV. Dzieła nowsze.

Richard Duppa: The life and literary works of M. A. B. Londyn, 1806 i 1807.

Henry Bellenden Ker: The life of M. Londyn, 1824.

Quatremère de Quincy: Histoire de la vie et des ouvrages de M. A. B. Paryż, 1835.

P. Emiliani Giudici: La vita ed il tempo di M. B. Palermo, 1844.

John Sam. Harford: The life of M. A. 1857.

Hermann Grimm: *Das Leben Michelangelos*. I wydanie 1860 Hannover, następnie 7 wydań, ostatnie, ilustrowane, 1900.

Fr. Al. Rio: *Michel-Ange et Raphaël*, Paryż, 1857. *De l'Art chrétien*, 4 vol. Paryż 1861—1867.

Aurelio Gotti: *Vita di Michel-Angelo*, Florencya, 1875.

C. Heath Wilson: *Life and works of M. B.* Londyn, 1876.

L'Oeuvre et la Vie de Michel-Ange, par Charles Blanc, Eug. Guillaume, Paul Mantz, Charles Garnier, A. Mézières, Anatole de Montaiglon, Georges Duplessis et Louis Gonse. Paryż, *Gazette des Beaux-Arts*, 1876.

Anton Springer: *Raffael und Michelangelo*, 1878.

Julian Klaczko: *Dante et Michel-Ange w: Causeries Florentines*, Paryż, 1880. Polski przekład hr. Stanisława Tarnowskiego, Warszawa, 1884.

Ludwig von Scheffler: *Michelangelo, eine Renaissancestudie*, Altenburg, 1892.

Emile Ollivier: *Michel-Ange*, Paryż, 1892.

John Addington Symonds: *The life of M. B.* Londyn, 1893.

Carl Justi: *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*. Lipsk, 1900.

Corrado Ricci: *Michelangelo*, Firenze, 1901.

H. Knackfuss: *Michelangelo*. W *Künstler-Monographien*. Bielefeld i Lipsk, 1901.

Julian Klaczko: *Rome et la Renaissance*. Jules II. Paryż 1902. To samo w przekładzie polskim.

Henry Thode: *Michelangelo und das Ende der Renaissance* Berlin, t. I 1902, t. II 1903, t. III dotąd nie wyszedł.

Charles Holroyd: *Michael Angelo*, Londyn, 1903.

Romain Rolland: *Michel-Ange*, Paryż 1905.

Andrea Rubbi: *Paragone di Dante col Buonarroti*. W wydaniu »Boskiej Komedyi«. Wenecya, Zatta, 1784. T. III.

Joh. Caspar v. Orelli: *M. als Dichter*. W »*Beiträge zur Geschichte der ital. Poesie*«. Zurych, 1810, t. I. 129—148.

Carl Förster: *Über M. als Dichter*. W redagowaniu przez Kinda czasopiśmie: »*Die Muse*«. Lipsk, 1821.

Essai sur Michel-Ange considéré comme poète. W »*Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts*«. Genewa, 1833, t. LII., str. 272—306.

John Edward Taylor: *M. A. considered as a philosophic poet*. With translations. Londyn 1840. II wyd. 1852.

Domenico Valeriano: *Dante e Michelangelo*. W *Antologia di Fossombrone*, 1843.

Wilhelm Lang: *M. A. B. als Dichter*. Stuttgart, 1861.

Ignazio Ciampi: *M. e Vittoria Colonna*. W »*Il Buonarroti*«. Rzym 1863, t. I str. 339 - 348.

Wilhelm Lang: *Die echten Gedichte Ms. Grenzboten* 1866. T. II. str. 28, 53. To samo w »*Transalpinische Studien*«, Lipsk 1875, t. I str. 173 i nast.

Moritz Carriere: *M. und Dante*. W »*Jahrbuch d. Dante-Gesellschaft*. T. II, str. 211 nast. 1869.

Karl Witte: *Zu M. Bs. Gedichten*. Recenzja wydania Guastiego w Ed. Böhmerna: »*Romanische Studien*«, 1871.

Giuseppe Guerzoni: *Michelangiolo amante*. *L'amore nel Cinquecento*. Nuova antologia 1872.

Eugène Nageotte: De Michaeli Angelo Bonarotio carminum scriptore. (Teza doktorska). Maçon, 1872.

Saint Cyr de Raissac: Quinze sonnets de M. A. Gasette des Beaux-Arts. 1875.

Ettore Fattori: M. e. Dante. Florencia, 1875.

Carl Frenzel: Vittoria Colonna u. M. W: »Renaissance und Rococo«. Studien. Berlin, 1876.

Carl Frey: Die Gedichte des M. B. im Vatikanischen Codex. Jahrb. der K. preuss. Kunstsammlungen 1883.

Friedrich Bodenstedt: M. und Vittoria Colonna. W »Nord und Süd« 1885, t. XXIV.

Gabriel Thomas: Michel-Ange Poète. Etude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie italienne du moyen age et de la Renaissance. Paryż, 1872.

Ernst Steinmann: Die Dichtungen M. A-s. W »Allgemeine Zeitung« 1898. Beilage Nr. 192, 193.

Walter Pater: The Renaissance. The poetry of M. W: »The works«. T. I. Londyn, 1900.

Luigi Passerini: La bibliografia di M. B. e gli incisori delle sue opere. Florencia, 1875.

F. Reiset: Notice des dessins du musée du Louvre. Paryż, 1866.

Gotti: Catalogo delle opere d'arte e dei disegni di M. A. B. 1875.

J. C. Robinson: A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the university galleries. 1870.

Bernhard Berenson: The drawings of the Florentine painters. Londyn, 1903: Michelangelo, des Meisters Werke in 166 Abbildungen mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp. W wydawnictwie: »Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben«. Stuttgart i Lipsk, 1906.

Emil Jacobsen u. Nerrino P. Ferri: Neuentdeckte Michelangelo Zeichnungen in den Uffizien zu Florenz.

Mich. Gualandi: Memorie originali riguardanti le belle arti. Ser. III, 1842.

Louis Fagan: The art of. M. B. in the British Museum. Londyn, 1883.

Wilhelm Bode: Eine Marmorkopie Michelangelos nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsyas. W Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen 1891.

Heinrich Wölfflin: Die Jugendwerke des Michelangelo. Monachium, 1891.

Carl Frey: Studien zu Michelangelo. W Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamm. 1895 i 1896.

Friedmann i Thode: Philipp IV und Michelangelo w »Repertorium für Kunstwissenschaft«, XXIII.

Wilhelm Bode: Eine Apollostatue Michelangelos im Berliner Museum. W »Jahrbuch d. k. pr. Kunstsamm. 1901.

Ernst Steinmann: Wohnung u. Werkstatt Michelangelos in Rom. Deutsche Rundschau, 1902.

Heinrich Brockhaus: Die Medici-Kapelle Michelangelos, Erklärung ihres Statuens Schmuckes. Beilage z Allg. Z. 1906.

Ernst Brücke: Nacht und Morgen Michelangelos. Deutsche Rundschau, Februar, 1890.

Anton Francesco Doni: I Marmi, ed. P. Fanfani, Firenze, 1863.

Pietro Franceschini: La tomba di Lorenzo dei Medici, detto il Magnifico. Firenze, 1897.

W. Henke: Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Rostock, 1871.

W. Henke: Aurora und Nacht des M. A. Deutsche Rundschau. September 1890 str. 413 i nast.

Victor Kaiser: Der Platonismus Michelangelos. Zeitschrift für Völkerpsychologie u. Sprachwissenschaft XVI 1885.

Domenico Moreni: Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell' Imp. Basilica di S. Lorenzo. Firenze, 1813.

Domenico Moreni: Continuazione delle memorie istoriche di S. Lorenzo. Firenze, 1816.

Eugène Müntz: Les tombeaux des Médicis. Revue universelle illustrée, str. 206.

Emile Ollivier: Une visite à la chapelle des Médicis. Paris, 1871.

Luigi Paganucci: Parere intorno all' individualità dei due scheletri trovati nel mausoleo scolpito da Michelangelo e che sta a sinistra di chi entra nella celebre cappella della Basilica di S. Lorenzo in Firenze. Firenze, 1875.

Hermann Riegel: Die Grabstätten der Mediceer zu S. Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michelangelos. W »Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens«. Lipsk, 1898.

Jean Rousseau: Une épigramme de Michel-Ange. La chapelle des Médicis. Gasette des Beaux-Arts 1869, vol II str. 451 i nast.

Adolfo Venturi: Del ritratto di Lorenzo de' Medici, duca d' Urbino, Modena 1883.

Julius Vogel: Die »Medicäergräber« in Florenz, Zeitschrift f. bildende Kunst. 1878, str. 55 i nast.

Georg Warnecke: Die allegorischen Gestalten an den Mediceergräbern von S. Lorenzo. Kunstchronik 1893/94, str. 234 i nast.

Heinrich Fr. von Geymüller: Michelangelo als Architekt. Monachium, 1904.

Dr. Ernst Steinmann: Die sixtinische Kapelle. Monachium, 1905. II.

Fritz Burger: Studien zu Michelangelo. Strassburg, 1907. Wyszło jako XLIX zeszyt wydawnictwa »Zur Kunstgeschichte des Auslands«.

Ernst Steinmann: Das Geheimnis der Medicigräber Michelangelos. Lipsk, W. Hiersemann, 1907.

Martin Spahn. Michelangelo und die sixtinische Kapelle. Berlin, 1907.

PRZYPISKI.

Str. 2, wiersz 31. Wszystkie w tekście umieszczone przekłady poezji Michała Anioła są pióra autora.

Str. 4, w. 1. W r. 1472, Gaye, Carteggio, II. 225.

Lionardo wstąpił do zakonu Dominikanów 4 lipca 1491 (Gotti. II. 19).

Buonarrotto był początkowo pomoennikiem w domu handlowym Strozziach, potem prowadził wspólnie z Giovan Simonem handel sukna, założony za pieniądze Michała Anioła, Sigismondo służył najpierw w wojsku, a potem gospodarował w Settignano.

(Milanesi, w przypisku do wydania Vasarego, Gaye, II. 225, Gotti, I. 3., II. 7).

Str. 4, w. 15. Milanesi. Lett. str. 225.

Str. 4, w. 25. Capitolo, Guasti, 297, Frey, LVIII.

Str. 5, w. 29. Por. G. Voigt. Die Wiedererweckung des class. Alterthums, 2 Aufl. 1880.

J. Burckhardt, »die Kultur der Renaissance in Italien«, 8 Auflage besorgt von L. Geiger, Verlag Seemann, Leipzig.

Thode, Michelangelo, II. str. 2—96.

Str. 6, w. 34. W. Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance, 1887, str. 57, przypuszcza niesłusznie, że wzorem dla tej Madonny Michała Anioła była płaskorzeźba, znajdująca się w zbiorze G. Dreyfussa w Paryżu, którą przypisuje Desideriowi da Settignano. Zachodzi tu raczej stosunek odwrotny. Z dzieł szkoły Donatella najbardziej, według tego autora (loc. cit. str. 40 i nast.), przypomina pracę Michała Anioła okrągły medalion na zewnętrznej stronie bocznych drzwi katedry w Sienie, — jak głosi tradycja — utwór Michelozza.

Str. 9, w. 4. H. Wöfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, München, 1891 str. 13, widzi w tej postaci, która nie znajduje analogii w sztuce starożytnej najsilniejszy przejaw indywidualności Michała Anioła. Co do antycznych pierwiastków tej kompozycji por. Wickhoff w »Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, III, 1882, str. 408 i nast.

Str. 11, w. 15. Wickhoff, loc. cit. zwraca uwagę na podobieństwo typów tego świętego i Adama Quercii.

Str. 12, w. 25. Por. Wöfflin, loc. cit. str. 69—72.

Str. 15, w. 7. Do zapatrywania tego przyłącza się Springer: Raffael u. Michelangelo, Leipzig 1883, I. 22.

Str. 15, w. 19. Wöfflin, loc. cit. str. 32 sądzi, że Kupido jest dziełem epoki znacznie późniejszej i wskazuje na analogie pomiędzy tą rzeźbą, a postaciami »Jeńców« z Sykstyń. W Jeńcu na prawo nad Ezechielem widzi nawet wprost poprzednika Kupidyna. Według tego mniemania, mającego wiele słuszności za sobą, należałoby datę powstania Kupidyna przesunąć na czas około r. 1531.

Str. 18, w. 2. Condivi, cap. 16 w wydaniu C. Freya: La vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi con aggiunte e note, Berlin 1887 str. 44.

Str. 18, w. 39. Milanesi, Contratti, str. 615—619.

Str. 23, w. 6. Katalog Brauna 49; Por. Gasette des Beaux-Arts. Deuxieme période. XIII 242.

Str. 27, w. 36. Ustępy, dotyczące Michała Anioła, przedrukowane u Freya, Vita etc. loc. cit. str. 289—297.

Str. 30, w. 24. Najdokładniej opisał tę bitwę w swej kronice Fil. Villani (Muratori SS. t. XIV. col. 760), zob. Springer loc. cit. str. 311.

Str. 34, w. 16. Vasari. Vite. Ed. Milanesi, Firenze 1881, t. VII, str. 161.

Str. 35, rycina. Napis na tym sztychu brzmi: *Dal disegno originale di Michel Angelo Bonarota. Dedicato alla S. R. Maestà di Stanislao Augusto II Re di Polonia da Francesco Albergati Capacelli. — Carlo Parolusculp. in Chalcographia Remondiniana.* Capacelli otrzymał od Stanisława Augusta tytuł markiza i tem tłumaczy się orzeł polski w herbie na pałacu Albergatiech w Bolonii. Sztych ten pozostaje więc zapewne w związku z zabiegami o ów tytuł. Sztycharz Paroli należy do zupełnie drugorzędnych artystów lombardzkich. Mam wielkie wątpliwości, czy rysunek ten nie jest dziełem Lionarda, a nie Michała Anioła. Por. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. T. VII, 1906, str. CCLXXII i nast. Referat prof. dra Jana Bołoz Antoniewicza i uwagi dra Wł. Łozińskiego.

Str. 35, w. 26. Monumentalne wydawnictwo Bernharda Berensona p. t.

»The drawings of the Florentine painters«, London 1903, jest dla znajomości rysunkowego dzieła Michała Anioła ogromnym krokiem naprzód, lecz i ono nie rozwiązuje wszystkich wątpliwości, podobnie jak liczne już obecnie publikacje pomiędzy Robinsonem a Berensonem. Ocenę rysunków Michała Anioła utrudnia ogromna ilość prac uczniów i naśladowców, które uchodzą za dzieła Buonarrotego. Najpłodniejszym imitatorem rysunków mistrza był Bartolommeo Passarotti.

Str. 42, w. 6. Lomazzo: Idea del Tempio. Cap. XII str. 40, Trattato VI, 4.

Str. 34 i 44. Do charakterystyki Juliusza II. por. Klaczko, Rome et la Renaissance, Jules II, Paris 1902, Springer, loc. cit. I str. 137—145, Steinmann, Die sixtische Kapelle. München, 1905.

Str. 44, w. 41. Milanesi, Contratti, Nr VIII i IX. str. 360, 361.

Str. 45, w. 27. Condivi loc. cit. cap. 20 str. 64.

Str. 45, w. 31. List z października 1542 (Biblioteca Nazionale we Florencji), Milanesi, Lettere Nr CDXXV str. 489—494. Do kogo list ten był pisany, na pewne niewiadomo, bo w adresie są tylko słowa »Al Monsignore...« Milanesi przypuszcza, że tym monsignorem był Marco Vigerio, biskup Sinigalii, który pośredniczył pomiędzy Michałem Aniołem a księciem Urbino, albo kardynał Ascanio Parissini, który z polecenia papieża pisał do księcia w sprawie grobowca, lub wreszcie jeden z prałatów na dworze Pawła III.

Str. 46, w. 23. Milanesi, Lettere, Nr CCCXLIII. str. 377.

Str. 47, w. 2. Pismo signorii datowane jest z 27 listopada 1506. Por. Springer loc. cit. I str. 151. Thode, Michelangelo I, str. 348 (annały).

Str. 47, w. 11. Condivi, loc. cit., cap. 25 str. 78.

Str. 47, w. 29. Milanesi, Lettere. Nr IV. str. 8. List ten pisany z Bolonii 8 lutego 1507 jest przechowany w Muzeum Brytyjskiem.

Str. 48, w. 21. Wiadomość o tem podaje Podesta: La statua di Papa Giulio II a Bologna. (Atti e memorie della deput. di storia patria per le provincie di Romagna, anno VII. str. 121). Zob. Springer loc. cit. I 153.

Str. 50, w. 11. Milanesi, Ricordi, str. 563.

Str. 50, w. 18. Diarium Parysa de Grassis, mistrza ceremonii Juliusza II i Leona X w manuskrypcie Biblioteki Narodowej (Vittorio-Emmanuele). Francesco Albertini: Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae. Książka ta powstała w latach 1506—1509; pierwsze znane wydanie z daty 1510, Rzym, Mazzocchi. M. A. Schmarsow wydał w roku 1886 osobno księgę III, która traktuje o Nova urbs.

Str. 50, w. 38. Guasti str. 158, Frey IX.

Str. 51, w. 13. Condivi. loc. cit. cap. 33, str. 114.

Str. 51, w. 30. Tenże 32 str. 112.

Str. 51, w. 41. Wiadomość o tem w niezmiernie pod względem źródłowym ważnym liście Michała Anioła do przyjaciela w Rzymie Giovan Franceska Fattucciego z 2 stycznia 1524 (Archivio Buonarroti) Milanesi Lettere Nr CCCLXXXIII, str. 126.

Str. 62, w. 25. Por. Justi. Michelangelo, Leipzig, 1900, str. 54.

Str. 64, w. 30. Por. Klaczko. Jules II str. 367: W »Speculum humanae salvationis« (cap. XXXVII i XXXVIII) czytamy:

Isti etiam Judaei Christum subsanando deriserunt,

Olym per Cham filium Noe figurati fuerunt.

W »Biblia pauperum« (Heineken II. 124) jest przedstawione opilstwo Noego obok wieńczenia cierniami z dodatkiem słów:

Nuda verenda videt

Patris dum Cham male ridet

Pro nobis triste

Probrum pateris, pie Christe.

Str. 67, w. 21. Reprodukcyę jej dał Duppa w swem *Life of Michelangelo* str. 338.

Str. 68, w. 19. Historyczny przegląd proroków i Sybil w sztuce włoskiej daje Justi, loc. cit. str. 60—66 i 79—86.

Str. 75, w. 9. Justi, loc. cit. str. 92.

Str. 78, w. 25. Tenże str. 174.

Str. 84, w. 27. Przodków Chrystusa jako postaci i sceny rodzajowe pojął pierwszy Justi loc. cit. 153—168, do którego zapatrywania przyłączam się w tekście.

Str. 85, w. 22. Ludwig von Scheffler: *Michelangelo, Eine Renaissance-studie*, Altenburg; 1892 str. 207—211.

Str. 87, w. 5. Tom II *Pism pośmiertnych* Juliusza Słowackiego, wydanie Małeckiego str. 49.

Str. 88, w. 21. Milanesi, *Lettere* Nr LXXXVII—XCI, str. 104—108.

Str. 90, w. 14. Charakterystyka Leona X według Springera, loc. cit. II str. 1—12; Justi, *Michelangelo* str. 255 i nast. daje o wiele pochlebniejszy wizerunek tego papieża.

Str. 91, w. 4. *Condivi*. loc. cit. cap. 21 str. 66.

Str. 91, w. 14. Vasari. *Vite* loc. cit, str. 164.

Str. 92, w. 22. Justi. loc. cit. str. 211.

Str. 93, w. 41. List Mattea Cuccarello, kamieniarza z Carrary. do Michała Anioła z d. 24 czerwca 1508 (Frey. *Listy* str. 5).

Str. 94, w. 10. Thode. loc. cit. I. *Annały* str. 354 i 356.

Str. 94, w. 18. Milanesi. *Contratti*. XI, str. 635. Kontrakt ten sporządzono w dwóch językach włoskim i łacińskim.

Str. 95, w. 32. Prócz niego zasługują na wzmiankę Pietro Roseli i Michele di Piero da Settignano.

Str. 98, w. 14. Por. Dr Władysław Kozicki. *Św. Sebastyan*, Kraków 1906, str. 114. Jeniec konający opiera się nogami nie o złom kamienia, jakby się na pierwszy rzut oka zdawało, ale o małpę, ledwie z grubsza ociosaną. Co Michał Anioł przez takie zestawienie najwyższego piękna z najwyższą brzydotą chciał wyrazić — trudno odgadnąć. Pole do przypuszczeń i głębokich spekulacji otwarte. Jeniec spętany jest nieskończony; prawe jego ramię pozostało niewyrobione w marmurze.

Str. 99, w. 26. W późnych latach XVI w. umieszczono te postaci w fantastycznej stalaktytowej grocie królewskiego ogrodu, Giardino di Boboli w Florencyi. Tracą one wiele na tem zdegradowaniu do roli dekoracji. Ponieważ obecnie darował je król na rzecz państwa, spodziewać się wolno, że znajdzie się dla nich pomieszczenie takie, na jakie zasługuje relikwia Michała Anioła.

Str. 103, w. 3. Justi, loc. cit. str. 329.

Str. 104, w. 42. Burckhardt. *Der Cicerone*, wydanie 7. Leipzig, 1898. Ustęp o Buonarrotim.

Str. 107, w. 1. Milanesi, *Lettere*. Nr XCVI—C, str. 114—118.

Str. 108, w. 2. Tenże, *Contratti* Nr XVI, str. 644. Kontrakt przechowany w Archivio Buonarroti.

Str. 108, w. 35. Justi, loc. cit. str. 259 i nast.

Str. 109, w. 42. Frey, *Listy*. str. 217 i nast.

Str. 110, w. 14. Tenże str. 39.

Str. 111, w. 2. Pini, *Scrittura* Nr 180.

Str. 111, w. 9. List ten datuje Milanesi, *Lettere* str. 383, mylnie z 2 maja.

Frey skłania się do przełożenia daty jego na koniec listopada. Temu sprzeciwia się jednak — jak zauważa Thode loc. cit. str. 367 — zawarta w liście wzmianka, że Michał Anioł wykonał dotychczas tylko model.

Str. 111, w. 19. Milanese, *Contratti*, XXXIII, str. 671.

Str. 112, w. 6. Justi loc. cit. str. 277 i nast.

Str. 113, w. 18. Milanese, *Ricordi*, str. 581, zapisek z daty 10 marca 1520 (Archivio Buonarroti).

Str. 113, w. 38. List Domenica Buoninsegni do Michała Anioła z d. 2 lutego 1517, Milanese, *Prosp. cron.* 359, Thode, *annali* str. 364.

Str. 114, w. 4. List Sebastiana del Piombo do Michała Anioła z 15 października 1520. Już Springer udowodnił w rozprawie p. t. »Michał Anioł w Rzymie« str. 46, że list ten publikowany poraz pierwszy przez Gayego II p. str. 487 nosi fałszywą datę 1512, z którą też i przez innych był ogłaszany. Mimo to Thode w swych *annalich* do życia Michała Anioła przyjmuje znów r. 1512 jako datę listu, wskutek czego słowa w tekście przytoczone wkłada w usta Juliusza II, a nie Leona X.

Str. 114, w. 40. Frey, *Listy* str. 137, Thode, str. 375.

Str. 116, w. 10. Michał Anioł leżał chory we Florencji mniej więcej w tym samym czasie, kiedy w Rzymie umarł Raffael. Donosi o tem 11 kwietnia 1520 r. Marcantonio Michiel w liście do Antonia Maraiti. (Anonimo Morelliano, ed. Morelli, uwaga 128, Bottari, *Lettere* I. 574). — Poprzednio był Michał Anioł ciężko chory pod koniec września 1517, równocześnie z nim chorował Pietro Urbano. Obaj byli blizy śmierci. (Listy Lionarda Sellajo z 26 września i tegoż oraz Gellesego z 3 października 1517, Frey, *Listy* 78—90). — Również pod koniec roku 1521 źle było ze zdrowiem Michała Anioła; 4 stycznia 1522 gratuluje mu Lionardo Sellajo, że wyszedł cało z choroby, z której tylko niewielu udaje się wyleczyć. (Frey, *Listy* 186).

Str. 116, w. 26. Źródła do historii »Chrystusa«: Aldovrandi: *Statue di Roma* str. 145; kontrakt, (Milanese, str. 641), listy Metella Vari z września i z 13 grudnia 1517, Michała Anioła z 26 września (Frey, listy 80 i 85) Metella z 26 lipca 1518 (Frey, 108), z 19 marca 1519 (Frey, 136) z 6 i 7 kwietnia 1519 (Frey 142), Federiga Frizzi z 10 marca 1520 (Frey 154) Metella z kwietnia 1520 dwa listy (Frey 156 i 127); Jana da Reggio z października 1520 (Frey 160), Metella z 30 stycznia 1521 (Frey 163); tegoż z 30 stycznia 1521 i Lionarda Sellajo z 17 kwietnia 1521 i z 22 marca tego roku (Frey 163, 165—171), Sebastiana del Piombo z lata 1521 (Frey 176—178), Federiga i Metella z sierpnia 1521 (Frey 178—180, Milanese, *Les correspondants* 28) Federiga z 13 października 1521 (Frey 189), *Ricordi* 593, list Metella z 13 listopada 1521 (Gotti I. 143) rzeźbiarza Vittoria Ghibertiego z 19 listopada 1521. Lionarda Sellajo z 14 grudnia 1521 (Frey 185). Metella z 13 grudnia 1521 (Gotti I. 143). Nadto Frey listy 181—189.

Str. 117, w. 34. Gherardo Perini z Pesaro, który w Florencji żył w kołach Michała Anioła, pisze do niego 31 stycznia 1522 i wyraża mu swoje uwielbienie (Frey, *Poezye* 505). Michał Anioł dziękuje mu w lutym listem nader serdecznym i oświadcza, że zarówno on, jak i jego przyjaciele Giovanni Francesco Fatucci (kapelan katedry) i Piloto (złotnik) cieszą się bardzo nadzieją rychłego powrotu Gherarda do Florencji. (Lett. 418). — 6 i 19 lipca Gherardo daje wyraz swej tęsknocie za Michałem Aniołem i prosi, by go odwiedził w Pesaro (Frey 505).

Str. 120, w. 13. W roku 1525 Michał Anioł wykonał także dla księcia Suessy rysunek grobowca, przeznaczonego dla księcia i jego żony. Listy Sebastiana del Piombo z 5 stycznia i 22 kwietnia 1525 i Jacopa Sansovina z 22 lutego tegoż roku; (Frey, listy 244, 247). M. A. polecił do wykonania grobowca J. Sansovina. Książę porzucił jednak wkrótce cały plan. (Milanese: *Les corresp.* 32).

Str. 120, w. 20. Milanese, Lett. Nr. CCCXCIX, str. 448. Dziwna rzecz, że Klaczko wziął list Michała Anioła na seryo. Na str. 44 »Wieczorów florenckich« (polski przekład Tarnowskiego, Warszawa 1884) czytamy: »...ale nie wierzy się własnym oczom, czytając ten sławny list, w którym on podaje myśl wzniesienia we Florencyi posągu, w którego wnętrzu miałby się mieścić sklep, którego ręka z rogiem obfitości byłaby kominem, a którego głowa ogromna służyłaby za dzwonnice kościołowi św. Wawrzyńca«. Ma być to ilustracją do twierdzenia Klaczki: »Niejeden pomysł Buonarrotego, niejedna jego kompozycja, niejedna chęć lub zachcenie są tak dziwne, że każą myśleć o rozkiełznanej wyobraźni i szalonych wymysłach najdziwniejszych z rzymskich cesarzy«. Istotnie »nie wierzy się własnym oczom«, że coś podobnego można było o M. A. napisać.

Str. 122, w. 17. W związku z grupą Herkulesa i Cacusy pozostaje też kilka rysunków Michała Anioła, w Oxfordzie, w Muzeum brytyjskiem i u Mr. Malcolma w Londynie. Ten ostatni przedstawia Herkulesa, który opłotem ramion dusi Anteusza i nosi na odwrotnej stronie datę 1524. A więc Michał Anioł niezależnie od zamówienia signorii już przedtem myślał o podobnej grupie. Springer (II, 224) przypuszcza, że grupę Herkulesa z Anteuszem, którą znaleziono w pracowni mistrza w S. Lorenzo, a którą niekemny Bandinelli rozbił później własnoręcznie, była pracą ucznia, wykonaną według modelu Michała Anioła.

Str. 124, w. 26. Milanese, Lett., str. 457.

Str. 125, w. 18. Zapisek u C. Guastiego, La Cupola di S. M. d. F. 1857 p. 130.

Str. 128, w. 5. Milanese, Contratti, Nr. LV, str. 702 (Archivio Buonarroti).

Str. 130, w. 2. Milanese. Lett. 450.

Str. 130, w. 9. Milanese. Lett. 453.

Str. 130, w. 2. Gaye II, 230, Thode, Annały I, 414.

Str. 131, w. 18. Vasari, Vita di Alfonso Lombardo V, 90.

Str. 132, w. 26. Adolf Gottschewski odnalazł w Accademia delle belle Arti w Florencyi model gipsowy jednej z postaci »Rzek«, a raczej bogów rzecznych, oraz bronz, również w związku z tą koncepcją Michała Anioła pozostający. (Ob. Rivista d'Arte a. IV 1906 Maggio-Giugno »Di una nuova opera di Michelangelo« i Zeitschrift für bild. Kunst 1905/6, str. 189 »Ein Flussgott Michelangelos«).

Str. 148—162. Rozdział p. t. »Eros« został przez Redakcję wydawnictwa skrócony przeszło o połowę przez wykreślenie ustępów i zdań, które według jej mniemania byłyby niewłaściwe w książce, przeznaczonej dla szerokiego kręgu czytelników. Z tego powodu autor za tę część swej pracy w formie, w jakiej tu się znajduje, nie może przyjąć odpowiedzialności wobec fachowej krytyki.

Str. 148, w. 19. Wykład ten został w trzy lata później ogłoszony drukiem p. t. Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelangelo Buonarroti ecc. Fiorenza 1549, przedrukowany według tego pierwszego wydania u C. Guastiego: Le rime di Michelangelo Buonarroti, Fir. 1863, str. 85 i nast.

Str. 149, w. 31. Poezye Michała Anioła cytuję według tekstów Guastiego i Freya. Pierwsze wydanie tych poezyi, sporządzone w r. 1623 przez Michelangela młodszego, syna Lionarda, bratanka Michała Anioła, jest bez wartości, gdyż wydawca poddał w niem twory Michała Anioła bezrozumnej cenzurze moralnościowej, mającej na celu pofałszowanie prawdy i rzucenie zasłony na rzeczywisty charakter erotycznej liryki Buonarrotego. Ta mistyfikacja utrudniła na długie lata zrozumienie psychologii

mistrza. Niestety, nieszczęsny duch Michelangela młodszego pokutuje jeszcze w naszych czasach po książkach o Buonarrotim, które wyświadczają pamięci mistrza prawdziwie niedźwiedzią przysługę, bo, zaciemniając pewne szczegóły z jego życia i mówiąc o nich półsłówkami, budzą najfałszywszy w świecie domysł, że w tem, jak kryształ, czystym życiu było naprawdę coś haniebnego, coś, co należy zatuszować, by »nie gorszyć maluczkich«. Podstawą tego wydania były następujące teksty Michała Anioła: oryginalny rękopis poezyi, znajdujący się w Archiwum familijnem t. zw. »Autografo«. Jest to zeszyt, który powstał po śmierci Michała Anioła z połączenia luźnych kart, odcinków listowych i przepisanych rysunków. Nadto »Vaticano«, przechowany w bibliotece watykańskiej manuskrypt, który młodszy Michelangelo skopiował, wreszcie zbiorki poezyi Riccia, Gianottiego i Baldiego, które zakupił. (Guasti: *Le Rime di M. B. j. w. str. LI*). — Autentyczny tekst poezyi Michała Anioła wydał pierwszy Guasti w r. 1863.

Str. 152, w. 36. Zob. Scheffler: Michelangelo, str. 84. Francesco Berni: *Primo libro dell' Opere burlesche* str. 28 31., przedrukowane u Guastiego j. w. str. 290 i nast.

Str. 153, w. 26. *Condivi Vita*, loc. cit. cap. 56.

Str. 154, w. 12. Scheffler, str. 85—87, Thode, str. 191 i nast.

Str. 154, w. 42. Por. Dr Władysław Kozicki: *Sw. Sebastyan*, str. 109—111. Platona cytuję według wydania: *Platonis Symposion, Phaedrus. Ad codices denuo collatos edidit Martinus Schanz, Lipsiae MDCCCLXXXII*.

Str. 155, w. 26. Poezycy Michała Anioła były w gronie przyjaciół wysoko cenił. Do kilku z nich ułożono nawet muzykę. Dwie kompozycje Arkadelta, a mianowicie do madrygałów: »*Deh dimm' amor*« i »*Io dico che fra voi potenti*« oraz jedna Tromboncina do słów »*Come harò dunque ardire*« umieścił Aurelio Gotti w II tomie swej biografii Michała Anioła. Do oporu Michała Anioła przeciw ogłaszaniu poezyi musiały niewątpliwie przyczynić się bezczelne potwarze, które rzucił na mistrza Aretino w swym liście do niego z listopada 1545. Ten list, jeden z najcyniczniejszych paszkwilów, jakie wyszły z pod pióra Aretina, jest przedrukowany u Gayego: *Carteggio*, t. II, str. 332 i nast., oryginał jego znajduje się w archiwum państwowem w Florencyi.

Str. 156, w. 3. Milanesi: *Lettere* str. 520. List ten z roku 1545 nosi u Milanese go fałszywą datę 1546. W przypisku objaśnia Milanesi mylnie słowo »*stampa*« użyte w tekście, jako sztych, zamiast druk (poezyi).

Str. 156, w. 10. *De' giorni che Dante consumò nel cercare l' Inferno e'l Purgatorio, dialoghi di Messer Donato Gianotti ora per la prima volta pubblicati. Firenze, 1859.* — Guasti daje je w streszczeniu str. XXVI—XXXIV.

Str. 159, w. 34. Tommasa de' Cavalieri poznał Michał Anioł w roku 1532. Serdeczny stosunek, jaki ich łączył, jasno odzwierciedla się w listach, których część zachowała się. Pierwszy list do Cavalieriego ma datę 1 stycznia 1533 (*Milanesi Nr CDXI, str. 462*). Do »Messer Tommasa« odnosi się wielka część sonetów Michała Anioła, dla niego wykonał też mistrz kilka rysunków, z których znamy tylko z nazwy: *Tityosa, Ganimeda, Factona, Bakchanalię dziecięcą i Kleopatę*. Cavalieri był wreszcie jedynym człowiekiem, który dostał tego zaszczytu, że go Michał Anioł portretował. Także ten portret zaginął, zachował się jednak opis jego w notatce nieznanego autora. Notatka ta znajduje się na marginesie Vasarego, w edycji Giuntiego w Corsinianie w Rzymie. Publikował ją najpierw Bottari, a potem Duppa w swem »*Life of Michelangelo*« str. 326. Rysunki Michała Anioła dla Cavalieriego wraz z portretem tegoż dostały się drogą kupna za 500 dukatów w posiadanie kardynała Farnese, następnie wraz z spuścizną po tej rodzinie przeszły do Neapolu,

gdzie zaginęły. O losach jednego z rysunków mamy notatkę u Gualandiego, *Lettere artistiche* III, str. 22: Cavalieri, ulegając w r. 1562 naleganiom księcia Cosima de' Medici, posłał mu rysunek, przedstawiający głowę Kleopatry, przy czem pisał: »Ten rysunek jest mi tak drogi, że, gdy go posyłam Waszej Książęcej Mości, zdaje mi się, że tracę własnego syna i nikt inny nie zdołałby mnie pozabawić tej głowy«.

Str. 160, w. 4. Konserwatorem m. Rzymu był Cavalieri jeszcze w r. 1571; nazwisko jego spotyka się w dokumentach, odnoszących się do restauracyi zabytków rzymskich, jak łuku Konstantyna, kościoła Sta Maria Araceli, Ponte Sisto i t. d. Por. Steinmann. *Die Sixtinische Kapelle* II, str. 462 i nast.

Str. 160, w. 17. Symonds II, str. 402; Frey Dicht. 538.

Str. 162, w. 16. Kłaczko: Wieczory florenckie, j. w. str. 27. Do rozdziału tego por. także: Edward Porębowicz: Teorya średniowiecznej »miłości dwornej«. *Pamiętnik literacki*. Rocznik III, zeszyt IV, Lwów 1904, str. 540—541.

Str. 162, w. 19. Condivi, loc. cit. cap. 39.

Str. 164, w. 29. Tamże loc. cit. cap. 43.

Str. 164, w. 35. Condivi, loc. cit. cap. 43.

Str. 165, w. 8, Milanese, *Lettere*, str. 182 i 225.

Str. 165, w. 27. Springer, Raffael u. Michelangelo II, 265 i zacytowany tam zapiszek ze »Spogli Vaticani in Giorn. di erud. artist.« VI. 208.

Str. 165, w. 34. Vasari, VII, 215.

Str. 166, w. 22. Do korespondencyi między Aretinem a Michałem Aniołem por.: Lett. pitt. III. str. 86; Milanese, Nr CDXXI, Lett. pitt. III, str. 113, 132, 152, Gaye II Nr CCXXXV, str. 332 i wydanie listów Aretina p. t. *Il secondo libro delle lettere di M. Pietro Aretino*. In Parigi 1609 str. 9—10.

Str. 167, w. 26. Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Giglio da Fabriano, Camerino, 1564.

Str. 167, w. 32. Aretino oder Dialog über Malerei von Ludovico Dolce, przekład niemiecki Kajetana Cerri, wydany jako II tom »Quellenschriften für Kunstgeschichte«, Wien 1871.

Str. 168, w. 12. Malvasia: *Felsina Pittrice*, 1841, I. p. 184.

Str. 168, w. 20. Por. Richard: *Description historique et critique de l'Italie*, Paris 1769; Chattard: *Nuova descrizione del Vaticano* II. p. 41.

Str. 174, w. 4. Heath Wilson: *Life and works of Michelangelo Buonarroti*.

Str. 174, w. 30. Rime e lettere di Vittoria Colonna, Firenze, 1860 str. 444, Springer loc. cit. II. str. 270.

Str. 176, w. 14. Springer: *Das jüngste Gericht*. Repert. für Kunstwissenschaft, Berlin 1883 VII, str. 375 i nast. P. Jessen: *Die Darstellung des Weltgerichtes bis auf Michelangelo*, Berlin 1883; G. Voss: *Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884.

Str. 177, w. 7. Kasprowiez: *Dies irae*.

Str. 177, w. 20. Kłaczko: Wieczory florenckie str. 62; Steinmann: *Die sixtinische Kapelle*, II. 572 i nast.

Str. 181, w. 35. Ciekawy powód niedokończenia biustu Brutusa podaje napis na blaszce, umieszczonej na podstawie biustu: »*Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit, in mentem sceleris venit et abstinuit*«.

Str. 182, w. 10. Daty do historii powstania tych fresków zawierają listy Michała Anioła, Milanese CDXLV i CDLIII. Szkice do »Nawrócenia Pawła« znajdują się w Muzeum Brytyjskiem i w zbiorach oxfordzkich.

Str. 184, w. 38. Gaye t. II, Nr CCXIV.

Str. 184, w. 42. Milanese, *Contratti* Nr LIX, str. 709.

Str. 185, w. 10. Tenże, Lettere Nr CDXXXIII, str. 485. (Biblioteca Nazionale we Florencyi. List ten publikował poprzednio Gaye. Carteggio II, str. 297.

Str. 186, w. 6. Milanese, Contratti, Nr LXIII, str. 715.

Str. 189, w. 29. Z bogatej literatury o Vittorii Colonnii wymieniam: Colonna, Vittoria: Carteggio, wydane przez Ermanna Ferrero i Giuseppe Müllera. II wyd. przez Tordiego, Turyn 1892. Listy i dokumenty. Filonico Alicarnasseo: Vita di V. C., przedrukowane w Carteggio; Rota Giov. Batt. Wstęp do wydania poezyi, Bergamo 1760; Torlonia Principe Alessandro; Wstęp do poezyi Rzym 1840; Lefèvre, Deumier J: V C., Paris 1856; Bostelli: La vita e la fama di V. C. W Rivista bolognese di scienze, lettere ed arti 1867, t. I.; Roscoe, Henry Mrs: V. C. Her life and poems. London 1868.; Reumont, Alfred von, V. C. Freiburg 1881; Morpurgo, A: V. C. Trieste 1888; Tordi D. Luogo ed anno della nascita di V. C. Giornale storico della lett. ital. XIX. S. 1. Pierwsze wydanie poezyi Colonnys wyszło w Parmie w r. 1538. Jedno z najlepszych: wyd. Saltiniego, Firenze, Barbera 1860.

Str. 190, w. 10. Springer: loc. cit. II, str. 303 według: Corvisieriego: Compendio di processi del Santo Uffizio w trzecim tomie Archivio della società Romana, str. 279. Thode: loc. cit. II, str. 381 i nast.

Str. 191, w. 2. Milanese: Lettere Nr CDLIV, str. 514., datowany przez M. mylnie z r. 1545.

Str. 192, w. 11. Campori: Lettere artistiche inedite. Modena 1866, str. 12 i następne.

Str. 196, w. 32. Condivi: loc. cit. cap. 55.

Str. 198, w. 38. Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Wydał w oryginale portugalskim i tłum. niemieckiem Joachim de Vasconcellos. W wydawnictwie »Quellenschriften für Kunstgeschichte«. Neue Folge. IX Band. Wien 1899. Wyjątki z manuskryptu, znajdującego się w bibliotece jezuickiej w Lizbonie, a mianowicie te rozmowy, w których brał udział Michał Anioł, przygotowane do druku przez malarza Roquemonta, ogłosił pierwszy w przekładzie francuskim hr. A. Raczyński w swej w roku 1846 wydanej książce: »Les arts en Portugal«.

Str. 201, w. 8. Milanese: Lettere, Nr CCLXXXIII i nast. str. 313 – 315.

Str. 202, w. 6. Tenże: Lettere, Nr CCCXLI str. 372.

Str. 206, w. 32. List, według Milaneseo (Nr CDLXXIV) do Ammanatego z r. 1555, według Springera do Bartolommea Ferretina jednego z »deputati« z roku 1546.

Str. 212, w. 11. Symonds II 308, Thode I, 335.



Omyłki druku.

Str.	5, w. 37.	Zamiast	Mirandolla	ma być	Mirandola
»	5, w. 38.	»	Landini	» »	Landino
»	13, w. 17.	»	Wikhoff	» »	Wickhoff
»	40, w. 2.	»	stawna	» »	sławna
»	45, w. 20.	»	...z którą już dawniej nosił się Papież Miko- łaj V., ujrzawszy ry- sunki Bramanta...	» »	...z którą już dawniej nosił się Mikołaj V. Pa- pież, ujrzawszy rysunki Bramanta...
»	53, w. 3.	»	Roselli	» »	Rosselli
»	76, w. 27.	»	hebrajskiego	» »	hebrajskiego
»	87, w. 5.	»	skrzydłami	» »	skrzydłami
»	118, w. 38.	»	Guiliana	» »	Giuliana
»	118, w. 39.	»	Magifico	» »	Magnifico
»	146, w. 19.	»	Juliliusza	» »	Juliusza
»	147, w. 15.	»	określił	» »	określił
»	153, w. 12.	»	postępujcie	» »	postapicie]
»	153, w. 15.	»	pieś	» »	pies
»	154, w. 12.	»	Mirandolla	» »	Mirandola
»	157, w. 43.	»	Dalciel	» »	Dal ciel
»	175, w. 10.	»	trwożliwego	» »	możliwego
»	191, w. 38.	»	con i loro	» »	con i loro
»	192, w. 11.	»	La Marchese	» »	La Marchesa

SPIS ILUSTRACJI.

	Str.		Str.
1. Madonna przy schodach. Płasko- rzeźba marmurowa w Casa Bu- onarroti w Florencyi	7	13. Madonna z Dzieckiem, św. Ja- nem i czterema aniołami. Obraz malowany temperą na drzewie, w National Gallery w Londynie.	25
2. Walka Centaurów z Lapitami. Wypukłorzeźba marmurowa w Ca- sa Buonarroti w Florencyi . . .	8	14. Madonna z Dzieckiem i św. Ja- nem. Rzeźba w Bargello w Flo- rencyi	29
3. Apollo. Posążek marmurowy w Mu- zeum im. ces. Fryderyka w Ber- linie, przypisywany M. Aniołowi.	9	15. Szkic do »Bitwy pod Casciną«. Rysunek piórkowy w Albertynie w Wiedniu	30
4. Anioł z kandelabrem. Rzeźba marmurowa w kościele S. Do- menico w Bolonii	11	16. Grupa środkowa z »Bitwy pod Casciną«. Według sztychu Ago- stina Veneziana	31
5. Bakchus. Rzeźba marmurowa w Bargello w Florencyi	14	17 i 18. Fragmenty kartonu z »Bi- twy pod Casciną«. Według szty- chów Marc. Antonia	32
6. Kupido. Rzeźba marmurowa w South Kensington Museum w Londynie	15	19. Studya nóg	33
7. Pietà. Grupa marmurowa w ko- ściele św. Piotra w Rzymie . .	16	20. Studium torsu i ręki	34
8. Szkic w glinie do »Dawida«. Casa Buonarroti	18	21. Studium anatomiczne, według ry- ciny z rysunku Michała Anioła, którą Franciszek Albergati Capa- celli ofiarował królowi Stanisła- wowi Augustowi Poniatowskiemu	35
9. Dawid. Posąg marmurowy w Aka- demii Sztuk Pięknych w Florencyi	19	22. Studium z pierwszej epoki rzym- skiej	36
10. Głowa Dawida	20	23. Studium ciała	37
11. Szkic woskowy do »Dawida« z brązu. Casa Buonarroti . . .	22	24. Studya głów	39
12. Madonna z dzieckiem. Grupa marmurowa w kościele Panny Marii w Brugii	24	25. Studium głowy	40

Z fresków na stropie kaplicy sykstyńskiej.

	Str.		Str.
26. Stworzenie światła i ziemi	57	34. Sybilla Delficka	71
27. Stworzenie wód	58	35. Sybilla Kumejska	72
28. Postać Adama ze »Stworzenia człowieka«	59	36. Prorok Daniel	74
29. Stworzenie Ewy	60	37. Prorok Jonasz	75
30. Grzech pierworodny i Wygnanie z Raju	61	38. Jeniec po lewej stronie nad Jezajaszem	77
31. Potop	63	39. Jeniec po prawej stronie nad Sybillą libijską	78
32. Jydyta	66	40. Jeniec po lewej stronie nad Jere-miaszem	83
33. Prorok Joel	70		

41. Projekt grobowca Juliusza II. Rysunek piórkowy w królewskim gabinecie sztychów w Berlinie	94	46. Głowa Mojżesza	102
42. Jeniec konający. Rzeźba marmurowa w Luwrze w Paryżu	96	47. Zwycięzca. Rzeźba marmurowa w Museo Nazionale (Bargello) w Florencji	105
43. Jeniec spętany. Rzeźba marmurowa w Luwrze w Paryżu	97	48. T. zw. Karytyda. Rzeźba marmurowa w Ermitażu w Petersburgu	106
44. Nieskończona postać Jeńca. Florencya, Giardino di Boboli	99	49. Chrystus. Rzeźba marmurowa w kościele S-ta Maria sopra Minerva w Rzymie	115
45. Mojżesz. Rzeźba marmurowa z grobowca Juliusza II w kościele S. Pietro in Vincoli w Rzymie	100	50. Dawid. Rzeźba marmurowa w Museo Nazionale w Florencji	126

Grobowce Medyceuszów.

51. Przekrój pionowy kaplicy Medycejskiej (Sagrestia Nuova) w kościele S. Lorenzo w Florencji	129	56. Giuliano de' Medici	137
52. Wnętrze kaplicy medycejskiej	130	57. Noc	138
53. Grobowiec Giuliana de' Medici	133	58. Dzień	139
54. Grobowiec Lorenza de' Medici	135	59. Zmierzch wieczorny	140
55. Lorenzo de' Medici	136	60. Godzina poranna	141
		61. Madonna z Dzieckiem	143
		62. Szkic do Madonny medycejskiej(?)	145

63. Sąd Ostateczny. Fresk w kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie	169	w »Cappella Paolina« w Watykanie	182
64. Postać Chrystusa z »Sądu Ostatecznego«	171	69. Nawrócenie św. Pawła. Fresk w »Cappella Paolina« w Watykanie	183
65. Łódź Charona z »Sądu Ostatecznego«	172	70. Grobowiec Juliusza II w kościele S. Pietro in Vincoli	185
66. Dwajmartwychwstający. Z »Sądu Ostatecznego«. Rysunek według Michała Anioła	172	71. Lea. Z grobowca Juliusza II	186
67. Brutus. Biust marmurowy w Museo Nazionale w Florencji	180	72. Rachel. Z grobowca Juliusza II	187
68. Ukrzyżowanie św. Piotra. Fresk		73. Złożenie do grobu. Obraz malowany na drzewie. Londyn, National Gallery	195

	Str.		Str.
74. Zmartwychwstanie. Rysunek kred-		78. Rzut poziomy św. Piotra według	
ką w British Museum	196	planu Michała Anioła	205
75. Złożenie do grobu. Rzeźba mar-		79. Kopuła kościoła św. Piotra . .	207
murowa w katedrze florenckiej .	197	80. Kopuła kościoła św. Piotra. Po	
76. Pietà. Rzeźba marmurowa w pa-		lewej przekrój pionowy	208
łacu Rondaninich w Rzymie . .	198	81. Kapitol	209
77. Palazzo Farnese	204	82. Porta Pia. Strona zewnętrzna .	210

W osobnych dodatkach.

1. Michelangelo Buonarroti. Biust brązowy w Casa Buonarroti w Florencji.
2. Św. Rodzina. Obraz malowany na drzewie, w galeryi Uffizi w Florencji.
3. Stworzenie człowieka.
4. Strop kaplicy sykstyńskiej. Ogólny widok fresków.
5. Sybilla Libijska.
6. Prorok Jezajasz.
7. Prorok Jeremiasz.

....

TREŚĆ KSIĄŻKI.

	Str.
I. W drodze na wyżyny	1
II. Na samotnym szczycie	43
III. Mojżesz	88
IV. »O, che miseria è l'esser nato!«	105
V. Eros	148
VI. Ku Chrystusowi	163
Literatura	215
Przypiski	219
Omyłki druku	227
Spis ilustracji	228

DRUK UKOŃCZONO W STYCZNIU 1908.

